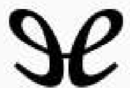
E. H. Gombrich,

J. Hochberg y M. Black

Arte, percepción y realidad







Tres enfoques distintos confluyen en este libro: historia y psicología del arte (*Sir* Ernst Gombrich), psicología (Julian Hochberg) y filosofía (Max Black). Estos tres distinguidos autores examinan en los tres ensayos recogidos en este volumen el problema de las percepciones de las imágenes y, en particular, de la pintura y la fotografía. Tal confrontación de ideas es ciertamente inédita en la bibliografía en lengua castellana sobre la imagen. Fundándose en experiencias sustancialmente diferentes, los tres ensayos solicitan la reflexión y la profundización de temas ya de por sí sugerentes: el tiempo, la verosimilitud, la escena espacial y otros conceptos, como los de empatía, capacidad de información de la imagen y niveles de atención. De un modo particular, el intercambio de opiniones entre Gombrich y Hochberg abre un debate rico en consecuencias de permanente interés entre especialistas. Al mismo tiempo, las constantes referencias al plano cognitivo de la imagen abren nuevas posibilidades para la investigación de la imagen a partir de la pragmática moderna.



Ernst H. Gombrich & Julian Hochberg & Max Black

ARTE, PERCEPCIÓN Y REALIDAD

ePub r1.0

turolero 03.10.15

Título original: *Art, Perception and Reality*
Ernst H. Gombrich & Julian Hochberg & Max Black, 1973
Traducción: Rafael Grasa
Editor digital: turolero
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2





PREFACIO

Los caminos de los historiadores del arte, de los psicólogos y de los filósofos no acostumbran a converger, ni siquiera cuando se ocupan de un problema común, puesto que sus objetivos y sus métodos son, la mayor parte de las veces, radicalmente diferentes. No obstante, los problemas relativos a la naturaleza de la representación en el arte han proporcionado recientemente un terreno de encuentro común, como muestra el presente volumen, compuesto por conferencias independientes pero interrelacionadas.

Una obra, entre todas, ha estimulado este interés y ha influido profundamente en el rumbo de estas discusiones: *Arte e ilusión,* de E. H. Gombrich. En una recensión de este libro, Nelson Goodman llamaba la atención sobre la importancia filosófica de la obra, y el propio Goodman, mediante *Los lenguajes del arte,* ha suscitado un nuevo interés entre los filósofos por problemas de esta índole. Esperamos que, al reunir las aportaciones de un historiador del arte, de un psicólogo y de un filósofo, esta segunda serie de las Thalheimer Lectures contribuirá de manera importante a la discusión en curso.

El punto de partida del ensayo del profesor Gombrich, *La máscara y la cara,* es una cuestión que él mismo planteó ya en el capítulo sobre la caricatura de *Arte e ilusión*. En este ensayo, ha ampliado el problema a la totalidad de la cuestión del parecido fisonómico. Un aspecto crucial de esa cuestión es cómo es posible que se dé una identidad subyacente en las múltiples y cambiantes expresiones faciales de un individuo singular, mu-

taciones que no sólo se producen a causa de cambios emocionales sino también por transformaciones más persistentes en un dilatado lapso de tiempo. Con la erudición, la profundidad de análisis y la agilidad que le caracterizan, Gombrich guía al lector a través de una variedad de ejemplos muy diferentes y una amplia muestra de la bibliografía que se ha ocupado de éste o de otros temas afines. Su interés por la teoría psicológica se trasluce en toda la discusión, pero surge con mayor nitidez en su defensa de la teoría de la empatía como explicación de muchos de los fenómenos relacionados con la aprehensión de las semejanzas fisonómicas.

En la aportación de Julian Hochberg, la teoría de la empatía no ocupa una posición central; la ocupan, por el contrario, las expectativas que intervienen en los procesos de exploración presentes en la percepción visual. La teoría que formula es de tipo inclusivo, apta, en su opinión, para explicar los principios básicos de la organización visual sin fundamentarse en ninguna de las dos teorías clásicas de la percepción: la teoría empirista, que denomina estructuralismo, y la psicología de la Gestalt, que se originó como opuesta a la anterior.

El profesor Hochberg opina que lo que vemos al observar un cuadro no puede explicarse recurriendo a los estímulos específicos que se presentan al sistema visual; y todavía añade que estas dificultades no desaparecen aun cuando se intente hablar en términos de una teoría de la esfera de la actividad cerebral y no en términos de estímulos específicos. Hochberg sostiene, por el contrario, que la percepción visual implica un «comportamiento intencionado secuencial y especializado»; le interesa, por consiguiente, reconstruir la forma en que el aspecto secuencial de la conducta visual es responsable de muchas de las características fundamentales de la configuración organizada de nuestro mundo visual. De particular relevancia para los problemas de la representación artística es la concepción por él propuesta

en relación con las formas canónicas de los objetos, donde explica las bases de estas formas mediante su teoría de lo que está codificado en las expectativas visuales. En este punto, y cuando se ocupa de la expresividad y la empatía, es donde el ensayo de Hochberg topa de forma directa con las concepciones de Gombrich, aceptándolas a veces y discutiéndolas en otros casos.

El ensayo de Max Black parece, a primera vista, estar alejado de los otros dos, puesto que estos últimos se ocupan de los procesos perceptivos y Black se interesa por un problema de análisis conceptual: qué significa decir que un cuadro reproduce o representa algo. Por consiguiente, los métodos que utiliza (los tipos de hechos a que recurre) difieren de forma rotunda; las cuestiones relacionadas con su análisis, empero, están directamente vinculadas con las principales cuestiones planteadas en los otros dos artículos. Por ejemplo, así como es obvio que ni Gombrich ni Hochberg aceptarían «la descripción histórico-causal» de lo que significa para una pintura reproducir un objeto particular, no formaba parte de su empeño mostrar que una concepción de ese tipo está probablemente equivocada. Sin embargo, justamente éste es el tipo de descripción que muchos profanos parecen estar dispuestos a aceptar inicialmente: mas una vez aceptada, comporta consecuencias negativas en la teoría estética cuando se afrontan problemas relacionados con la representación realista, la abstracción y la verdad en el arte. Estas equivocaciones pueden evitarse mediante una lectura atenta de *Arte e ilusión*, así como mediante una valoración de los presentes ensayos de Gombrich y Hochberg. De ahí la importancia que tiene demostrar, como ha hecho el profesor Black de forma incisiva, que la «descripción histórico-causal» es una descripción inadecuada de lo que constituye una representación. De igual modo, su análisis crítico de la «reproducción como ilusión» tiene relevancia inmediata para las opiniones de Gombrich y Hochberg sobre la representación pictórica.

Sin embargo, esto no significa, obviamente, que el único interés e importancia del ensayo del profesor Black se limite a estas cuestiones; así, por ejemplo, su discusión crítica de los recientes usos del concepto de «información» constituye una importante contribución a la clarificación de algo que se ha convertido ya en un concepto omnipresente. Su ensayo, además, plantea interesantes problemas de análisis filosófico, en cuanto ilustra cómo diversos criterios pueden entretejerse, de forma relevante para nuestro uso de un concepto particular, pese a que, considerados por separado, no logren proporcionar caracterizaciones necesarias ni suficientes de ese concepto.

Las aportaciones de los profesores Gombrich y Hochberg interesarán también de forma especial a sus colegas profesionales: el profesor Gombrich ha centrado su atención en un problema de extraordinaria importancia, y el profesor Hochberg ha sugerido instrumentos para integrar una vasta gama de datos experimentales dentro de una estructura teórica única. Por tanto, cada uno de ellos constituye una notable aportación en su propio ámbito, que seguramente será bien acogida por los historiadores y los psicólogos.

El departamento de Filosofía de la Johns Hopkins University, que ha patrocinado estas conferencias, desea agradecer una vez más a la Alvin and Fanny Blaustein Thalheimer Foundation el haber hecho posible ese patrocinio.

Maurice Mandelbaum

E. H. GOMBRICH

La máscara y la cara:
La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte

Este ensayo[1] toma como punto de partida un capítulo de mi libro *Arte e ilusión*, titulado «El experimento de la caricatura».[2] La caricatura fue definida en el siglo XVII como un método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se cambian todas las otras partes componentes. Por tanto, puede servirme para una demostración de equivalencia, para probar que las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas. No he intentado en modo alguno, empero, indagar de forma más precisa qué interviene en la creación de un parecido sorprendente. No parece que nadie haya explorado nunca el vasto campo de la semejanza en el retrato en términos de psicología de la percepción. Deben existir razones que justifiquen esta omisión, más allá de la tremenda complejidad del problema. En cierto sentido, el interés por la semejanza en el arte de retratar lleva el sello del filisteísmo. Evoca el recuerdo de pendencias entre grandes artistas y pomposos modelos con sus estúpidas mujeres que insisten en que todavía hay algo que no está bien en torno a la boca. Estas temidísimas discusiones, quizá mucho menos fútiles de lo que parecen, han hecho de la cuestión de la semejanza un asunto bastante delicado. Las estéticas tradicionales han proporcionado al artista dos líneas de defensa que han continuado gozando de predicamento desde el Renacimiento. Una de ellas se resume en la respuesta que al parecer dio Miguel Ángel a quien observó que los retratos de los Medici en la *Sagrestia Nuova* no se parecían demasiado: ¿qué importancia tendrá dentro de mil años cómo fueran realmente estos hombres? Él había creado una obra de arte y esto era lo importante.[3] La otra línea se remonta a Rafael[4] y, más allá, a un panegírico sobre Filippino Lippi, donde se dice que éste había pintado un retrato más semejante al modelo que éste a sí mismo.[5] El trasfondo de esta alabanza es la idea neoplatónica del genio cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad.[6] Es una ideología que confiere al artista el derecho a despreciar a los parientes filisteos del modelo, que se aferran a la corteza exterior y pasan por alto la esencia.

Sea cual fuere el uso o abuso que en el pasado y el presente se haya hecho de estas líneas de defensa, es preciso admitir que aquí, como en otras partes, la metafí-

sica platónica puede traducirse a una hipótesis psicológica. La percepción siempre está necesitada de universales. No podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental, sea cual fuere el lenguaje en el que se quiera formular esta distinción. En la actualidad se prefiere el lenguaje de las computadoras, se habla de reconocimiento de formas, aislando las invariantes distintivas de un individuo.[7] Se trata del tipo de destreza que aun los más sólidos diseñadores de computadoras envidian a la mente humana, y no sólo a la mente humana, puesto que la capacidad que presupone de reconocer la identidad en el cambio ha de incorporarse también al sistema nervioso central de, incluso, los animales. Considérese qué puede suponer la tarea perceptiva de reconocer visualmente un miembro particular de una especie en una multitud, un tropel o una muchedumbre. No sólo varían la luz y el ángulo de visión, como sucede con todos los objetos; la totalidad de la configuración facial está también en movimiento perpetuo, un movimiento que, sin embargo, no afecta a la experiencia de la identidad fisonómica o, como propongo denominarla, a la constancia fisonómica.

No todos pueden tener una cara móvil como la del señor Emanuel Shinwell, cuyos característicos cambios de expresión durante un discurso fueron recogidos por la cámara indiscreta del *Times* de Londres, mas el ejemplo parece avalar la idea de que no tenemos una única cara sino mil diferentes.[8] Podría objetarse que en este caso la unidad en la diversidad no supone problema lógico o psicológico alguno, la cara sólo muestra diferentes expresiones a medida que sus partes móviles responden al impulso de las emociones cambiantes. Si la comparación no fuera tan fría, podríamos compararla a un panel de instrumentos donde la boca y las cejas actúan de indicadores. Ésta era en realidad la teoría que sustentaba el primer estudioso sistemático de la expresión humana, Charles Le Brun, quien se basó en la mecánica cartesiana y vio en las cejas auténticos indicadores que registraban el carácter de la emoción o de la pasión.[9] Desde esta perspectiva del asunto, reconocer a Emanuel Shinwell en sus diferentes humores no es para nosotros más problemático que reconocer nuestro reloj en horas diferentes. La estructura básica sigue siendo la misma, y aprendemos rápidamente a separar la rígida estructura ósea de la cabeza de la sucesión de cambios que se producen en su superficie.

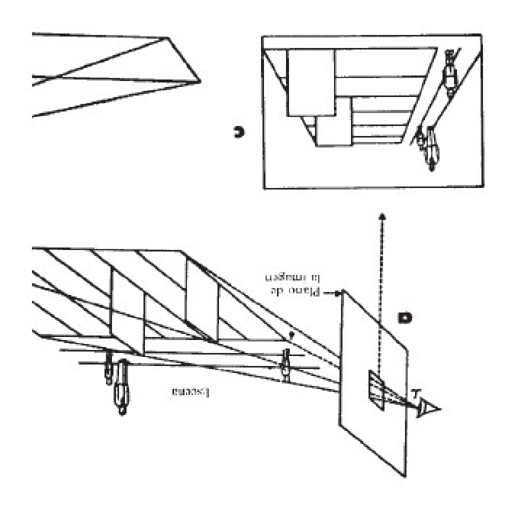


Figura 1. *Emanuel Shinwell pronunciando un discurso,* del *Times,* Londres, 7 de octubre de 1966.

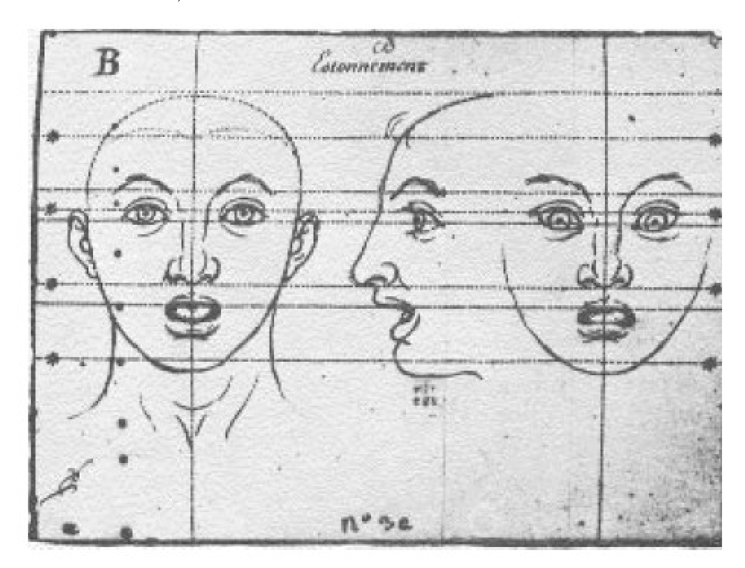


Figura 2. Charles Le Brun, *Sorpresa,* 1698.

Pero esta explicación funciona claramente en virtud de una grosera simplificación. La estructura básica no se mantiene estática; todos nosotros cambiamos a lo largo de la vida de día en día, de año en año. La célebre serie de autorretratos de Rembrandt desde su juventud hasta la vejez muestra al artista estudiando este proceso inexorable, pero sólo con el advenimiento de la fotografía nos hemos vuelto plenamente conscientes de este efecto del tiempo. Miramos instantáneas

de nuestros amigos o de nosotros mismos tomadas hace algunos años y advertimos con turbación que hemos cambiado mucho más de lo que tendemos a apreciar en el ejercicio del cotidiano oficio de vivir. Cuanto mejor conocemos a una persona, cuanto más a menudo vemos su cara, menos apreciamos esta transformación, a excepción, quizá, del momento posterior a una enfermedad o a otro tipo de crisis. La sensación de constancia predomina de forma absoluta sobre el cambio del aspecto. Y sin embargo, si el lapso de tiempo es suficientemente dilatado, este cambio afecta también al marco de referencia, a la propia cara, que un vulgarismo inglés llama precisamente *the dial* («el cuadrante»). Esto acaece, y de forma radical, durante la infancia, cuando cambian las proporciones y la nariz adquiere su dimensión justa, pero acaece también en la vejez, cuando se caen los dientes y el cabello. No obstante, ningún crecimiento o decadencia alguna puede destruir la unidad del aspecto individual; valgan como prueba dos fotografías de Bertrand Russell, a los 4 y a los 90 años. Verdaderamente, no sería fácil programar una computadora para que aislara el invariante, y se trata pese a todo de la misma cara.



Figura 3. *Bertrand Russell a los 4 años.*

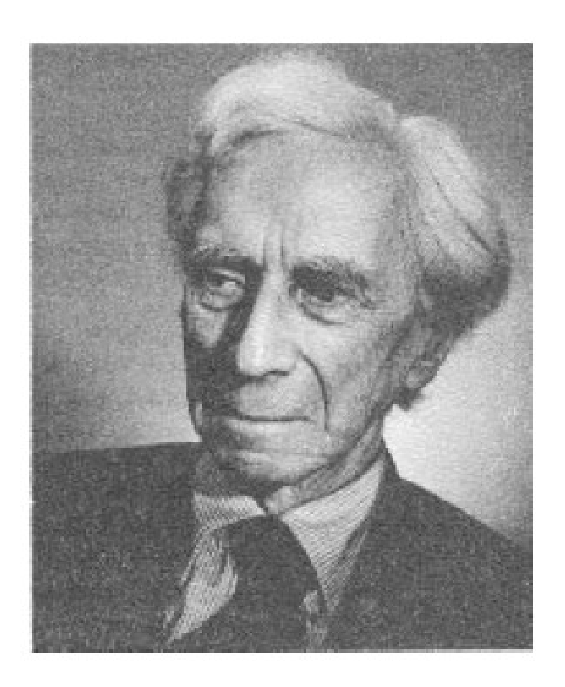


Figura 4. *Bertrand Russell a los 90 años,* fotografiado por Lotte MeitnerGraf.

Si nos observamos mientras verificamos esta aserción y comprobamos ambas imágenes, descubriremos que analizamos la cara del niño intentando proyectar en ella, o encima de ella, el rostro más familiar del anciano filósofo. Queremos averiguar si podemos ver la semejanza, o, si nuestra actitud mental es de escepticismo, queremos probarnos a nosotros mismos que no podemos verla. En cualquier caso, los que están familiarizados con los rasgos bastante característicos de Bertrand Russell leerán inevitablemente la comparación de derecha a izquierda, e intentarán descubrir al anciano en el niño; su madre, si estuviera viva, buscaría en los rasgos del anciano las huellas del niño, y al haber experimentado intensamente esta larga transformación tendría una mayor probabilidad de lograrlo. La experiencia de la semejanza es un tipo de fusión perceptiva basada en el reconocimiento, y aquí, como siempre, la experiencia pasada influirá en la forma en que vemos el rostro.

La experiencia del reconocimiento fisonómico se basa en esta fusión de configuraciones disímiles. Lógicamente, como es natural, puede decirse que no importa qué se parece a otra cosa por algún concepto, y se puede afirmar que cualquier niño se asemeja más a otro que no a un anciano, por lo que puede argüirse que una fotografía se parece más a otra que a cualquier persona viva. Pero estas sutilezas sólo son útiles si sirven para hacernos conscientes de la distancia que separa el discurso lógico de la experiencia perceptiva. Racionalmente tenemos libertad para clasificar las cosas de formas bien diversas y ordenarlas en función de no im-

porta qué cualidad que puedan tener en común, sea el peso, el color, el tamaño, la función o la forma. Además, en esta actividad de ordenación siempre podemos especificar cuál es el aspecto en que una cosa se asemeja a otra.

Esta semejanza fisonómica que produce fusión y reconocimiento es notablemente menos fácil de especificar y analizar. Se basa en lo que se denomina impresión global, el resultado de múltiples factores que, sin embargo, dan lugar, en su interacción, a una cualidad fisonómica particularísima. Muchos de nosotros seríamos incapaces de describir los rasgos particulares de nuestros amigos más íntimos, el color de sus ojos, la configuración exacta de su nariz, pero esta falta de seguridad no deteriora nuestra sensación de familiaridad con sus rasgos, que podríamos individuar entre un millar, porque respondemos a su expresión característica. Obviamente, no debemos confundir esta experiencia con la percepción de expresiones contrapuestas en el rostro de una persona. De la misma manera que podemos generalizar a propósito de la voz de una persona o sobre el vehículo de su escritura a través de todas las variedades de tonalidad o de línea, nos apercibimos también de que existe una suerte de expresión general dominante de la que las expresiones individuales son meras modificaciones. Dicho en términos aristotélicos, es la sustancia del individuo, siendo todas las modificaciones meros accidentes, pero puede trascender al individuo en la experiencia del parecido de familia tan maravillosamente descrito por Petrarca en una carta. Petrarca se ocupa del problema de la imitación del estilo de un autor admirado y dice que la semejanza ha de ser como la que existe entre hijo y padre, donde se da a menudo una gran diferencia en los rasgos individuales y «sin embargo una sombra, o lo que nuestros pintores llaman un *aria*, evoca en nosotros al padre tan pronto como hemos visto al hijo, aun cuando si sometiéramos el asunto a medición todas las partes resultasen ser diferentes».[10]

Todos nosotros sabemos de estos ejemplos de parecido de familia, pero también nos hemos irritado a causa de las declaraciones de alguna tía venida de visita que afirmaba que el recién nacido es «exactamente igual» que el tío Tomás o el tío Juan, aserciones a las que hemos respondido a veces con la frase «No consigo verlo». Para el estudioso de la percepción estas discusiones nunca son aburridas, incluso el desacuerdo acerca de lo que ven supone materia aprovechable para aquellos de entre nosotros que consideran la percepción como un acto casi automático de categorización mediante universales. Lo que se percibe como semejanza arroja luz sobre nuestras categorías perceptivas. Es obvio que no todos tienen la misma impresión del *aria* o del rostro característico de una persona. Las vemos de forma diferente en función de las categorías con que examinamos a nuestros semejantes. Este hecho quizá pueda dar cuenta de la paradoja central existente en el campo de la percepción fisonómica, paradoja inserta en la distinción entre máscara y cara: la experiencia de las constantes subyacentes en la cara de una persona —que es tan fuerte como para sobrevivir a todas las transformaciones de humor y de edad, y de pasar incluso por encima de las generaciones— contrasta con el extraño he-

cho de que este tipo de reconocimiento puede inhibirse con bastante facilidad de lo que podríamos llamar la máscara. Es ésta la categoría alternativa del reconocimiento, el tipo más tosco de parecido que puede llegar a confundir la totalidad del mecanismo de reconocimiento fisonómico. El arte que experimenta con la máscara es, naturalmente, el arte del disfraz, el arte del actor. Todo el sentido de la destreza del actor radica precisamente en esto: nos obliga a verlo, o a verla, como una persona diferente en función de los diversos papeles. El gran actor ni siquiera precisa de la máscara de maquillaje para imponer esta transformación. Una gran transformista como Ruth Draper era capaz de cambiar de una escena a otra con los medios más simples. Las ilustraciones la muestran personificando a dos mujeres en la vida de un hombre de negocios, la mujer arrogante y la secretaria devota. El echarpe, el traje y la peluca contribuyen a ello, pero lo que realmente ha producido la transformación ha sido la diferencia de ademán, de todo el tono muscular de la persona representada.



Figura 5. (Izquierda). *Ruth Draper caracterizada de esposa de un hombre de negocios*, fotografiada por Dorothy Wilding.

Figura 6. (Derecha). *Ruth Draper caracterizada de secretaria de un hombre de negocios*, fotografiada por Nicholas Murray.

Los sociólogos nos han recordado cada vez con mayor frecuencia que todos somos actores y que interpretamos dócilmente uno de los papeles que nuestra sociedad nos ofrece, incluso los *hippies*. En la sociedad con que estamos familiarizados somos muy sensibles a los signos exteriores de estos roles y gran parte de nuestras categorizaciones operan a través de estas líneas. Hemos aprendido a distinguir los tipos con los que nuestros escritores y humoristas nos ponen en contacto: el tipo militar, el coronel Blimp de grata memoria dibujado por David Low, el tipo deportivo, el tipo artístico, el funcionario, el tipo académico, y así sucesivamente, hasta completar la totalidad del elenco de la comedia de la vida. Este conocimiento del elenco permite, claramente, un gran ahorro de energía en las relacio-

nes con nuestros semejantes. Vemos el tipo y ajustamos nuestras expectativas: el militar de cara enrojecida tendrá una voz rimbombante, le gustarán las bebidas fuertes y le disgustará el arte moderno. Pero ciertamente la vida nos ha enseñado a considerar que estos síndromes son incompletos. En realidad, cada vez que encontramos la excepción a esta regla y nos topamos con la encarnación perfecta de un tipo tenemos tendencia a decir: «Este hombre es un intelectual centroeuropeo tan típico que casi no parece verdadero». Pero a menudo es verdadero. Nos modelamos a nosotros mismos de tal forma, en función de las expectativas de los otros, que asumimos la máscara o, como dicen los seguidores de Jung, la *persona* que la vida nos asigna, y poco a poco nos convertimos en nuestro tipo hasta el punto de que modela toda nuestra conducta, e incluso nuestro modo de caminar y nuestra expresión facial. Parece que no haya nada que supere la plasticidad del hombre, a excepción, obviamente, de la plasticidad de la mujer. Las mujeres se ocupan más conscientemente de su tipo y de su propia imagen de cuanto lo hayan hecho la mayoría de los hombres, e intentan a menudo, mediante el maquillaje o el corte de pelo, parecerse a las imágenes de algún ídolo famoso de la pantalla o de la escena.[11]



Figura 7. David Low. *El coronel Blimp*, 1936.

Pero ¿cómo modelan estos ídolos su imagen? El lenguaje de la moda da, al menos, una respuesta parcial. Buscan una nota distintiva, una característica chocante que los destaque y que atraiga la atención merced a un toque nuevo y particular. Una de las más inteligentes personalidades de la escena, la difunta Yvette Guilbert, describe en sus memorias cómo en su juventud se dedicó conscientemente a crear su tipo tras haber decidido que, al no ser bella en el sentido convencional,

sería diferente. «Mi boca —escribe— era estrecha y alargada y me negué a empequeñecerla con el maquillaje, porque en aquella época todas las mujeres de teatro tenían una boca minúscula en forma de corazón.»[12] Acentuó, por el contrario, sus labios para que contrastaran con su rostro pálido e hicieran resaltar la sonrisa. Su vestido debía ser simple como una camisa, sin ornamentación alguna, pero como complemento de su sorprendente silueta adoptó los largos guantes negros que se hicieron célebres. De esta forma su imagen, que era una creación consciente, encontraba a la artista a medio camino, puesto que podía resumirse en aquellos pocos trazos expresivos que recordamos de las litografías de Toulouse Lautrec.

Nos acercamos al ámbito de la caricatura, o mejor a esa tierra limítrofe entre la caricatura y el retrato que está ocupada por imágenes de personalidades estilizadas, todos los actores de la escena pública que llevan la máscara con un propósito determinado. Piénsese en la guedeja en la frente de Napoleón y en aquel gesto suyo de pie con una mano dentro de su chaleco que, según se dice, le fue sugerido por el actor Talma. Se ha convertido en maná celestial para todos los imitadores y viñetistas que necesitan una fórmula para representar aspiraciones napoleónicas, y lo mismo puede decirse de las restantes triquiñuelas adoptadas por los Napoleones de vía estrecha que nos ha tocado soportar.

El grado de banalidad del rasgo distintivo que se asume tiene poca importancia, siempre y cuando sea coherentemente identificable. El mago financiero de Hitler, Hjalmar Schacht, tenía por lo visto la costumbre de llevar un cuello almidonado bastante alto. El cuello evoca por sí solo, en cierto sentido, el tipo social del rígido prusiano que se mueve en compañía de funcionarios honrados a carta cabal. Sería interesante averiguar cuánto superaba la altura del cuello de Schacht la media de su clase; en cualquier caso, la desviación quedó grabada y el cuello pudo reemplazar gradualmente el semblante del hombre. La máscara fagocitó a la cara.




Figura 8. (Izquierda). *Yvette Guilbert,* de Rennewitz von Loefen, 1899.
Figura 9. (Derecha). *Yvette Guilbert,* litografía de Toulouse Lautrec.

Si estos ejemplos han sugerido algo, es que por lo general aceptamos la máscara antes de advertir la cara. La máscara representa en este caso las distinciones toscas e inmediatas, las desviaciones de la norma que distinguen a una persona de las demás. Cualquiera de estas desviaciones que atraiga nuestra atención puede servirnos como signo de reconocimiento y promete ahorrarnos el esfuerzo de un examen minucioso. Por ello no estamos originalmente programados para la percepción de la semejanza, sino para captar la diferencia, la desviación con respecto a la norma que sobresale y se graba en la mente. Este mecanismo nos es útil mientras nos movemos en ambientes familiares y hemos de advertir las mínimas pero fundamentales diferencias que distinguen a un individuo de otro. Pero tan pronto como se entremete un rasgo distintivo inesperado, el mecanismo puede trabarse. Se dice que para los occidentales todos los chinos se parecen y a éstos les sucede lo mismo con los occidentales. Quizá no es totalmente cierto, pero esta creencia revela un rasgo importante de nuestra percepción. Se podría comparar este efecto con el que se conoce en psicología de la percepción como efecto enmascarador, en el que una impresión fuerte impide la percepción de umbrales inferiores. Una luz fuerte enmascara las modulaciones de los matices apagados situados en las proximidades, así como un sonido fuerte enmascara las ulteriores modulaciones tenues del sonido. Rasgos tan poco familiares como los ojos oblicuos se imponen a nuestra atención como lo primero y dificultan la captación de las variaciones sutiles. De ahí la eficacia de cualquier señal chocante e insólita como disfraz. No son sólo los chinos las únicas personas que tienden a parecernos todas iguales, sino también todos los hombres con pelucas idénticas, como sucede con los miembros del dieciochesco Kitkat Club expuestos en el National Portrait Gallery de Londres.

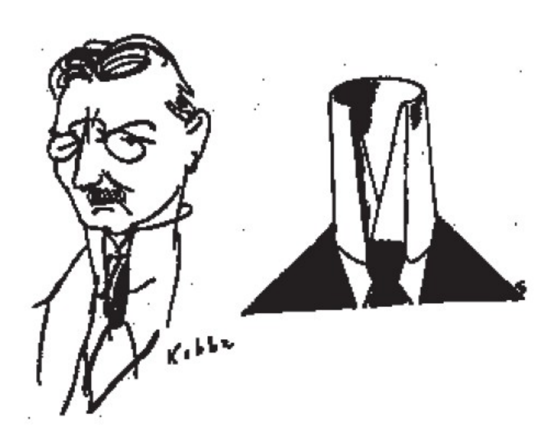


Figura 10. (Izquierda). «Kobbe», *Hjalmar Schacht*, en *Der Montag Morgen*, 10 de marzo de 1924.

Figura 11. (Derecha). Caricatura de Schacht, en *8 Uhr Abendblatt*, Berlín, 13 de junio de 1932. El texto dice: «¡Cuidado! ¡Ha vuelto a aparecer un cuello alto!».



Figura 12. *Sir Samuel Garth*, por G. Kneller, National Portrait Gallery, Londres.

¿Hasta qué punto estos retratos representan tipos o máscaras, o en qué medida reproducen parecidos individuales? La respuesta a esta pregunta tropieza con dos dificultades, una de ellas obvia, la otra quizá no tanto. La obvia es la misma difi-

cultad que se presenta en cualquier retrato con anterioridad a la invención de la fotografía: disponemos de muy pocos controles objetivos acerca del aspecto del modelo, a no ser, a veces, las máscaras realizadas en vida, o tras la muerte, o el calco de la sombra como silueta. Es imposible afirmar si reconoceríamos a Mona Lisa o al Caballero Sonriente si nos topáramos con ellos en carne y hueso. La segunda dificultad surge del hecho de que nosotros mismos estamos atrapados por la máscara y nos resulta difícil percatarnos de la cara. Hemos de esforzarnos en prescindir de la peluca para ver hasta qué punto difieren estos rostros; pero aun en ese caso, la diversidad de concepciones de porte y corrección, la máscara social de la expresión, dificultan la consideración de la persona como individuo. Los historiadores del arte escriben a menudo a propósito de ciertos períodos y estilos que los retratos se limitaban en aquel entonces a representar tipos y no semblanzas individuales, pero esto depende en gran medida de cómo se usen estos términos. Se sabe que aun las imágenes estereotipadas del arte tribal encarnan un rasgo distintivo individual que somos incapaces de aprehender, habida cuenta de que no conocemos ni a la persona representada ni las convenciones estilísticas de la tribu. Una cosa es cierta, por añadidura: nos es casi imposible ver un antiguo retrato tal como se pretendía que se viera antes de que las instantáneas fotográficas y el cine difundieran y vulgarizaran las semblanzas humanas; de ahí que a duras penas logremos reapropiarnos del significado pleno de una imagen encargada y realizada para resumir el *status* social y la carrera del modelo y para perpetuar sus rasgos como recuerdo para sus descendientes y monumento para las épocas futuras. Es indudable que en un contexto semejante el retrato tenía una dimensión absolutamente diferente. La lectura que el artista hacía de los rasgos del modelo se impondría durante la vida de éste, y prevalecería totalmente tras su muerte de una forma que a nosotros no nos es posible esperar —o tal vez temer—, puesto que la multiplicidad de las imágenes registradas con que contamos contrastará siempre con este tipo de predominio psicológico.



Figura 13. *John Somers*, de G. Kneller, National Portrait Gallery, Londres.

No debemos pues maravillarnos de que el advenimiento de la cámara fotográfica haya encontrado a los artistas y a sus amigos perplejos y de humor agresivo. Algunos de los argumentos que se utilizaban en el siglo XIX contra la posibilidad de un retrato fotográfico nos parecen extraños, puesto que en la actualidad muchas personas prefieren el espléndido retrato de Liszt hecho por Nadar, que nos muestra al gran virtuoso con verrugas, al cuadro teatral de Franz Lenbach, pero, una vez más, hemos de admitir que nunca conocimos a Liszt. El problema que aquí se plantea es si podemos ver en realidad las fotografías como se vieron al principio. La cámara fotográfica portátil y la pantalla televisiva han transformado totalmente nuestra actitud mental frente a las imágenes de nuestros contemporáneos. Instantáneas de tono íntimo como las que nos muestran al Franz Liszt de nuestros tiempos, Sviatoslav Richter, durante los ensayos, en mangas de camisa, no sólo hubieran sido técnicamente imposibles en el siglo XIX, sino también psicológicamente inaceptables; nuestros abuelos hubieran tenido la impresión, al verlas, de que eran indecorosas y totalmente irreconocibles.

Pero si bien la instantánea fotográfica ha transformado el retrato, nos ha hecho también ver ese problema del parecido de forma mucho más clara a como lo habían formulado las épocas anteriores. Ha atraído la atención sobre la paradoja que representa apresar la vida en una imagen inmóvil o congelar el juego de los rasgos

en un instante inmóvil del que nunca hubiéramos sido conscientes en el flujo de los acontecimientos. Merced a la obra de J. J. Gibson en el campo de la psicología de la percepción, somos cada vez más conscientes del papel decisivo que el flujo continuo de información desempeña en todo nuestro comercio con el mundo visible.[13] Así comprendemos mejor en qué consiste lo que podríamos denominar la artificialidad del arte o, en otras palabras, el confinamiento de la información en indicios simultáneos. Y planteando el tema en términos más crudos: si el primer objeto registrador de las fisonomías humanas hubiera sido la cámara cinematográfica y no el cincel, el pincel, o incluso la placa fotográfica, el problema que la sabiduría del lenguaje denomina «captar el parecido» nunca se habría impuesto a nuestra conciencia en tal medida. El fotograma cinematográfico nunca puede ser tan insuficiente como la instantánea, porque aunque se capte a una persona guiñando el ojo o estornudando, la secuencia general explica la mueca resultante, mientras que la instantánea equivalente sería imposible de interpretar. Si así lo consideramos, el milagro no consiste en que algunas instantáneas capten un aspecto poco habitual, sino que la cámara fotográfica y el pincel puedan hacer abstracción del movimiento y producir, pese a todo, una imagen convincente no sólo de la máscara sino incluso de la cara, de la expresión viva.

Indudablemente, el artista o aun el fotógrafo no podrían superar nunca el letargo de la efigie estática si no fuera por esa característica de la percepción que en *Arte e ilusión* describí como la «contrapartida del observador». Tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que falta en realidad. Por ello, el retratista que quiera compensar la carencia de movimientos ha de movilizar ante todo nuestra proyección. Debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida. El rostro inmóvil debe parecer un punto nodular de los muchos movimientos expresivos posibles. Como me dijo una vez una fotógrafa profesional con una exageración excusable: se busca la expresión que supone todas las demás. Un análisis de los retratos fotográficos bien conseguidos confirma la importancia de la ambigüedad. No queremos ver al modelo en la situación en que realmente se encontraba mientras le fotografiaban. Pretendemos que logramos hacer abstracción de este recuerdo y lo vemos reaccionar en contextos de la vida real más característicos.

La historia de una de las fotografías mejor conseguidas y más populares de Winston Churchill como caudillo de guerra puede ejemplificar este punto. Yosuf Karsh nos cuenta cuán reacio se mostraba el atareado primer ministro a posar para esta foto durante un viaje a Ottawa en diciembre de 1941. Sólo le concedió dos minutos mientras se trasladaba del hemiciclo de la Cámara al vestíbulo. Mientras se acercaba con aire ceñudo, Karsh le arrancó el puro de la boca, lo que le irritó en gran manera. Mas aquella expresión, que en realidad sólo era una reacción pasajera a un incidente trivial, se prestaba perfectamente a simbolizar la actitud desa-

fiante del líder ante el enemigo. Podía generalizarse en un monumento al papel histórico de Churchill.[14]

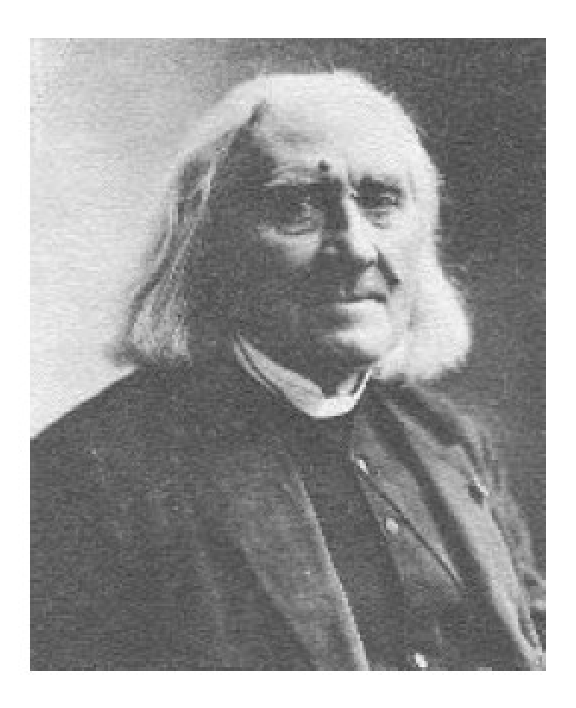


Figura 14. *Franz Liszt*, fotografiado por Nadar.

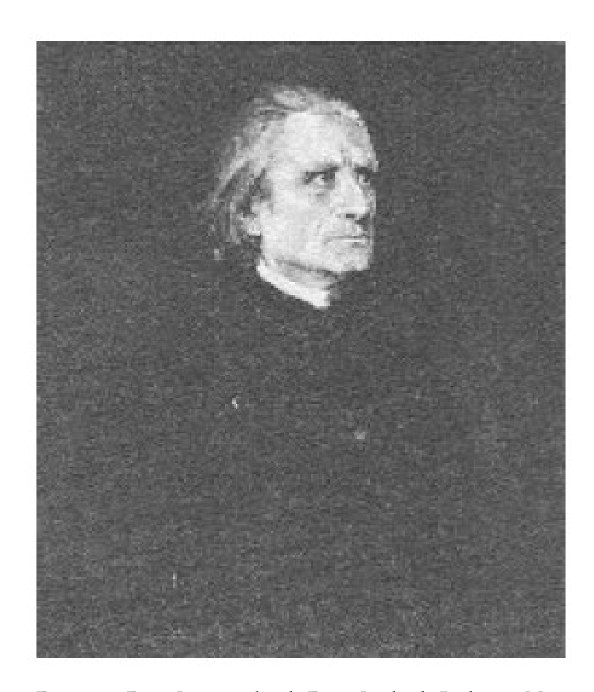


Figura 15. *Franz Liszt,* cuadro de Franz Lenbach, Budapest, Museo de Bellas Artes.

Debemos admitir que no es muy frecuente que los fotógrafos exploten la ambigüedad o la interpretabilidad de un ceño irritado. Nos piden con mayor frecuencia que sonriamos, aunque la tradición sostiene que puede lograrse el mismo efecto en la boca pronunciando «tres». La sonrisa inmovilizada es ciertamente un signo ambiguo y polivalente de animación que el arte ha utilizado desde la Grecia arcaica para aumentar la apariencia de vida. El ejemplo más famoso de este uso es obviamente la *Monna Lisa* de Leonardo, cuya sonrisa ha sido objeto de múltiples y fantásticas interpretaciones. Quizá podamos aprender algo sobre este efecto si comparamos la teoría que emana del sentido común con una práctica imprevista pero lograda.

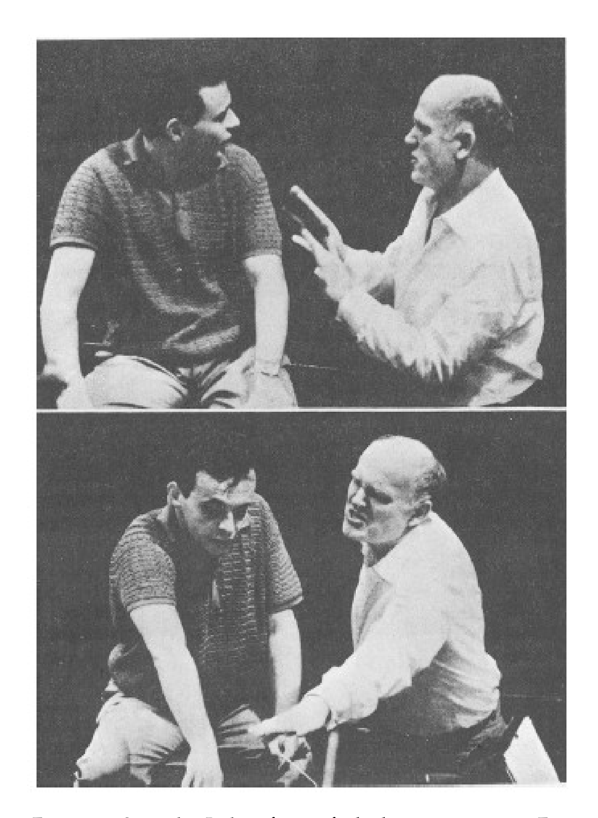


Figura 16. *Sviatoslav Richter*, fotografiado durante un ensayo. Foto Ellinger, Salzburgo.

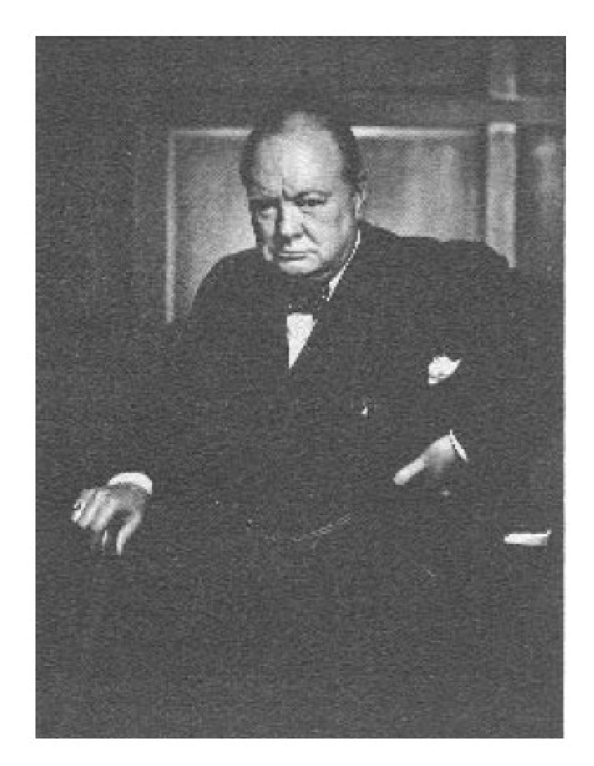


Figura 17. *Winston Churchill*, fotografiado por Karsh, Ottawa.

Roger de Piles (1635-1709), a quien debemos la primera consideración detallada de la teoría de la pintura del retrato, aconseja al pintor que preste atención a la expresión:

> No es tanto la exactitud del dibujo lo que da espíritu y aspecto de veracidad a los retratos, como la concordancia de las partes en el momento en que deben imitarse la disposición y el temperamento del modelo […].
>
> Pocos pintores han sido suficientemente meticulosos para combinar bien todas las partes: a veces la boca sonríe mientras los ojos están tristes; otras veces los ojos se ven alegres y las mejillas caídas; de ahí que su obra tenga un aspecto de falsedad y no parezca natural. Deberíamos tener presente que, cuando el modelo adopta un aire sonriente, los ojos se cierran, las comisuras de la boca se comban hacia las ventanas de la nariz, se inflan las mejillas y se distienden las cejas.[15]

Pues bien, si comparamos ahora estos sensatos consejos con un típico retrato del siglo XVIII, como el encantador cuadro al pastel en que Quentin de la Tour muestra a su amante *Mademoiselle* Fel, observamos que sus ojos en modo alguno se entrecierran como sucede al sonreír. Y, sin embargo, precisamente a causa de la combinación de rasgos ligeramente contradictorios, de una mirada seria con la sombra de una sonrisa, se produce una sutil inestabilidad, una expresión a medio camino entre lo meditabundo y lo burlón que intriga y fascina al mismo tiempo. Sin lugar a dudas, el juego comporta algún riesgo, y esto explica quizá por qué el efecto se ha congelado hasta tal punto en una fórmula en los retratos dieciochescos de la sociedad refinada.

La mejor salvaguarda contra el «aspecto no natural» o la máscara congelada se ha encontrado siempre en la supresión, antes que en el empleo, de todas aquellas contradicciones que podrían dificultar nuestra proyección. A esta artimaña aludía precisamente Reynolds en su famoso análisis, que cité y discutí en *Arte e ilusión*, del estilo retratístico deliberadamente inacabado de Gainsborough. Fotógrafos como Steichen han perseguido una ventaja similar mediante una combinación de iluminación y artificios impresos, con el objeto de difuminar el contorno de la cara y movilizar de esa forma nuestra proyección. Artistas gráficos como Felix Valloton, en su retrato de *Mallarmé*, han buscado un efecto de simplificación similar, muy discutido a principios de siglo.[16]



Figura 18. *Mademoiselle Fel*, pastel de Maurice Quentin de la Tour, Musée a Lécuyer, St. Quentin.

Este juego nos divierte, y admiramos con razón al pintor o caricaturista que saben evocar —como se acostumbra a decir— el parecido de una persona con unos pocos rasgos vigorosos, reduciéndola a lo esencial. Pero el pintor de retratos sabe también que los auténticos problemas surgen cuando hay que trabajar en la dirección contraria. Así, por hábil que haya sido el primer y tosco boceto, no debe alterar el borrador inicial a medida que se aproxime al retrato acabado, puesto que cuantos más elementos deba manejar, más difícil le resultará preservar el parecido. Desde esta perspectiva, la experiencia del retratista académico es casi más interesante que la del caricaturista. En un libro acerca de problemas prácticos de la

retratista Janet Robertson, cuyas obras pertenecen a la tradición del retrato protocolario, podemos encontrar una descripción prudente y reveladora de la cuestión de captar el parecido:



Figura 19. Felix Valloton, *Mallarmé*.

> […] existen algunos errores que se aprenden a considerar como posibles causas de una expresión no natural. Tal vez ello parezca un rasgo algo «duro». Compruébese cuidadosamente que los ojos no estén demasiado próximos; ¿la mirada es, por el contrario, demasiado «vaga»? Asegúrese de que no estén demasiado distantes; a menudo, ciertamente, el dibujo es correcto, pero sombras acentuadas en demasía o demasiado poco dan la impresión de acercar los ojos o de ampliar la distancia entre ellos. Si aún no está convencido de que ha dibujado la boca correctamente y le parece que tiene algún error, compruebe las tonalidades circundantes, especialmente sobre el labio superior (es decir, toda la zona entre la nariz y la boca); una equivocación en la tonalidad de esta sección puede resultar decisiva para hacer que la boca sobresalga o se incruste, hecho que influye inmediatamente en la expresión. Si tiene la sensación de que algo está equivocado pero no consigue localizarlo, compruebe la posición de la oreja […]. Pues, si la oreja está mal situada altera toda la impresión del ángulo facial; puede remediar un aspecto abombado o uno débil corrigiendo ese error sin tocar aquellos rasgos a los que ha tratado de dar expresión en vano.[17]

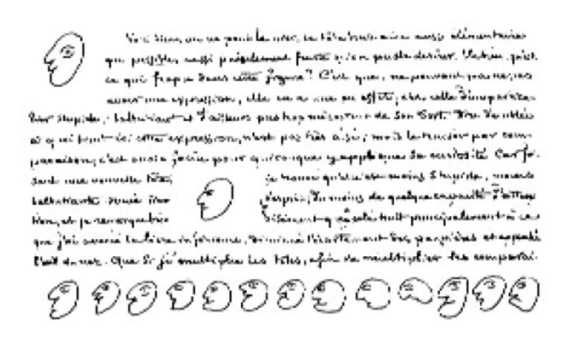


Figura 20. Toepffer, «Los rasgos permanentes», del *Essay du Physiognomonie,* 1845.

	T7	W7	D7	W4	G7
Sad	1st				
Old	1st				
Bad	6th	5th			
Unlikeable	3rd	1st	7th		
Ugly	6th	2nd	1st		
Unintelligent		3rd	7th	1st	
Unenergetic					1st

Figura 21. *Cabezas esquemáticas,* tomado de Brunswik y Reiter.

Esta descripción, procedente de una pintora con la humildad suficiente para escuchar las críticas de los profanos, es tan instructiva porque aclara detalladamente algunas relaciones entre la forma de la cara y lo que la autora denomina expresión. El significado que tiene para ella no se refiere tanto a la dinámica de las expresiones como a lo que Petrarca llamaba el *aria* de la cara. Recordamos que este tipo de expresión no significa lo mismo que las expresiones de la cara. La distancia entre los ojos o el ángulo de la cara son, después de todo, una cuestión de estructura ósea, que es inmutable y, sin embargo, como descubrió la pintora, influye radicalmente en la cualidad global que quizá podría llamarse la expresión dominante. Se trata de hechos indudables. Mucho antes de que se pensara en los laboratorios psicológicos, los artistas realizaron experimentos sistemáticos que demostraron esta dependencia. En *Arte e ilusión* tributé homenaje al más cabal y meticuloso de estos experimentadores, Rodolphe Toepffer, que demostró lo que he propuesto denominar la «ley de Toepffer»: la proposición según la cual cualquier configuración que podamos interpretar como una cara, por mal dibujada que esté, tendrá *ipso facto* su expresión e individualidad.[18] Casi cien años después de Toepffer, el psicólogo Egon Brunswik realizó en Viena una serie célebre de experimentos con el fin de probar este tipo de dependencia. Sus estudios confirman la extrema sensibilidad de nuestra percepción fisonómica ante pequeños cambios;

una variación en la distancia entre los ojos que quizá fuera imperceptible en una configuración neutra puede influir de forma radical en la expresión del maniquí o del hombre dibujado, aunque no siempre resulta fácil predecir el sentido en que le afectará.

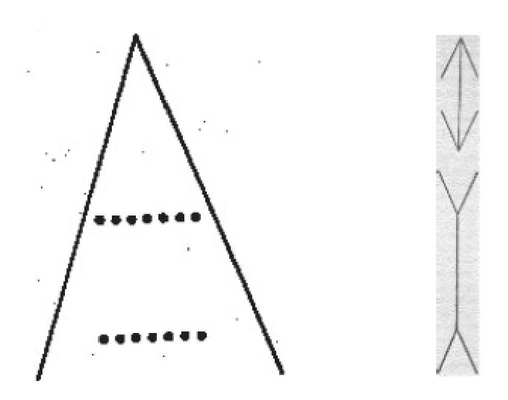


Figura 22. (Izquierda). Ilusión de contraste, tomado de M. D. Vernon.

Figura 23. (Derecha). Ilusión de Müller-Lyer, tomado de M. D. Vernon.

Brunswik, por otro lado, se ocupó de alertarnos (en una consideración ulterior de sus descubrimientos y de los de otras personas) en relación con la generalización de sus resultados:

> La apariencia del hombre, y en especial la de su cara, constituye un entramado tan coherente de innumerables variantes concomitantes que puede encontrarse por doquier en la investigación cognitiva.

Brunswik continúa recordando que cualquier nueva variable que se introduzca puede anular el efecto observado en la interacción de las otras. Pero, y éste era el tema predominante de su difícil libro metodológico, «la situación es la misma para todos los problemas de gran complejidad de la vida y del comportamiento».[19]

Podría decirse que, en cierto sentido, Brunswik alienta al humanista inocente a aventurarse allí donde los ángeles armados con los útiles del análisis factorial temen adentrarse. De la interacción recíproca de las variables en la cara se han ocupado, como hemos visto, tanto autores de retratos como de máscaras. Brunswik remite a sus lectores científicos al libro de un especialista en maquillaje. En realidad, no me sorprendería que la experiencia en estos campos pudiera arrojar luz en ámbitos inesperados. Tomemos el problema del sombrero o del tocado y de la forma en que influye en la configuración aparente de la cara. Al ampliar la zona que circunda la cara deberían entrar en acción dos mecanismos psicológicos contrapuestos. El efecto de contraste que ejemplifica una conocida ilusión óptica podría lograr que la cara pareciera más estrecha. Por otro lado, recordamos la ilusión de Müller-Lyer, que sugiere que el añadido en ambos lados ha de causar más

bien la impresión de ensanchar la cara. Ahora bien, si es cierto que la más pequeña variación en la distancia entre los ojos ocasiona una evidente diferencia de expresión, y si Janet Robertson está en lo cierto al afirmar que los ojos muy separados dan a la cara una expresión vaga, esta observación debiera permitirnos decidir entre estas alternativas mutuamente excluyentes. Probemos a cubrir el tocado del retrato que Velázquez hizo a una princesa española, que generalmente acostumbra a chocarnos por su triste cara rolliza. ¿No ganaría tal vez su mirada en vida, intensidad, e incluso en inteligencia si eliminamos las extensiones laterales? Al parecer los ojos se aproximan, lo que sugiere que el efecto se adecúa a la ilusión de Müller-Lyer.

En esta zona de interacción entre la forma visible y la expresión visible hemos de buscar la solución a nuestro problema, la manera en que el artista compensa la carencia de movimiento, su creación de una imagen que puede ser objetivamente diferente en cuanto a forma y color y que, no obstante, se percibe como semejante en cuanto a la expresión.



Figura 24. *María Ana de Austria*, de Diego Velázquez, París, Louvre.



Figura 25. *María Ana de Austria*, como en la imagen anterior, pero sin tocado.

Mademoiselle Gilot tiene una significativa descripción de cómo llevó a cabo Picasso un retrato suyo que apoya de forma sorprendente esta afirmación. El artista, nos dice, quería hacerle inicialmente un retrato bastante realista, pero tras haber trabajado algo en él, dijo: «No, no es en absoluto tu estilo, un retrato realista no te representaría en forma alguna». *Mademoiselle* Gilot se encontraba sentada entonces y Picasso le dijo: «No te veo sentada; tú no perteneces al tipo pasivo; sólo puedo verte en pie».

> Picasso recordó súbitamente que Matisse había hablado de hacerme un retrato con cabellos verdes y le gustó la idea; «Matisse no es el único que puede pintarte con los cabellos verdes», dijo. A partir de ese momento los cabellos se desarrollaron en forma de hoja, y así después el retrato pasó a adoptar una simbólica estructura floral. Trabajó en los senos siguiendo el mismo ritmo curvilíneo. Durante todas estas fases la cara siguió siendo bastante realista. Parecía no acomodarse al resto. La estudió durante un momento. «En esta cara debo introducir una idea diferente —dijo—. Aunque tu cara es un óvalo bastante alargado, para poder mostrar su luz y su expresión es preciso que la convierta en un óvalo muy abierto. Compensaré su longitud dándole cuerpo con un color frío, el azul. Será como una pequeña luna azul».
>
> Pintó de azul cielo una hoja de papel y empezó a recortar formas ovaladas que se correspondían de varias maneras y grados con esa concepción de mi cabeza: en primer lugar, dos que eran perfectamente redondas; después, tres o cuatro más acordes a su idea de darles una forma abierta. Cuando acabó de recortarlas, trazó en cada una de ellas unos pocos signos para los ojos, la nariz y la boca. Luego los fijó al lienzo con una chincheta, una tras otra, situándolas algo más arriba o abajo, más hacia la izquierda o la derecha, en función de sus deseos. Ninguna de ellas le pareció realmente adecuada hasta que llegó a la última. Tras haber probado todas las restantes en diversos puntos del cuadro, supo dónde quería que estuviera colocada, y cuando la aplicó al lienzo, la forma parecía acomodarse totalmente al lugar exacto en que la había colocado. Era absolutamente convincente. La encoló al lienzo húmedo y dijo: «Ahora, éste es tu retrato».[20]



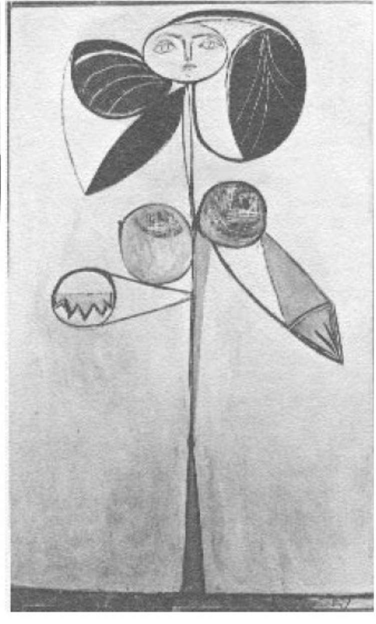


Figura 26. (Izquierda). *Françoise Gilot*, Foto Optica.
Figura 27. (Derecha). *Françoise Gilot, Femme Fleur*, Picasso.

Esta descripción nos proporciona algunos indicios acerca de las modalidades en que puede producirse la transposición de la vida en imagen. Se trata de un proceso en el que se equilibran movimientos compensatorios. Para compensar el hecho de que la cara de *Mademoiselle* Gilot no es realmente cuadrangular sino estrecha, Picasso la pinta de azul; en este caso, la palidez es quizá considerada como equivalente de la impresión de delgadez. Y pese a todo, Picasso no consiguió encontrar rápidamente el equilibrio exacto de las compensaciones, tuvo que experimentar: probó con unas cuantas cartulinas recortadas. Lo que buscaba era precisamente el equivalente, es decir, lo que, al menos para él, era el equivalente. Como se acostumbra a decir, la veía de aquella forma, o como sería mejor decir, la sentía de aquella forma. Buscó a tientas la solución de una ecuación entre vida e imagen y, como el retratista convencional, intentó resolverla jugando con la interacción entre forma y expresión.

La complejidad de esta interacción explica no sólo por qué las mujeres se prueban los sombreros nuevos ante el espejo, sino también porque el parecido se ha de captar antes de construir; porque precisa del método de ensayo y error, del funciona-no funciona, para aprehender esta esquiva presa. Aquí, como en otras esferas del arte, la equivalencia ha de verificarse y criticarse, no puede analizarse fácilmente paso a paso y, por consiguiente, no puede predecirse.

Estamos muy lejos de lo que podríamos denominar una gramática transformacional de las formas, o sea, de un conjunto de reglas que nos permita remitir las

diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje natural.[21]

Pero aun en el caso de que una gramática transformacional fuera una quimera, el problema de la equivalencia retratística quizá nos permita avanzar uno o dos pasos. Si el problema del parecido es el de la equivalencia de la expresión dominante, esta expresión o aspecto ha de constituir el eje en torno al que giren todas las transformaciones. Los diferentes conjuntos de variables han de combinarse para producir idéntico resultado, una ecuación en la que hemos de considerar el producto de *y* y *x* (al aumentar y debe disminuir *x*, o viceversa, si se busca el mismo resultado).

Esta situación se da en muchos campos de la percepción. Tomemos el tamaño y la distancia, que producen conjuntamente el tamaño de la imagen en la retina; si eliminamos las restantes pistas, no podemos decir si un objeto visto a través de una mirilla es grande y lejano o próximo y pequeño, no contamos con el valor de *x* e *y*, sólo con el producto. Lo mismo puede decirse de la percepción del color, donde la sensación resultante viene determinada por el susodicho color local y la iluminación. Es imposible decir si la mancha de color vista a través de una pantalla reductora es de color rojo oscuro bañado por una luz brillante o rojo brillante bañado en luz débil. Además, si llamamos *y* al color y *x* a la luz, ninguna de estas variables será nítida, por así decirlo. No vemos color alguno que no esté bañado en luz; de ahí que el «color local» que figura en los libros de pintura sea una construcción mental. Pero, si bien se trata lógicamente de una construcción, confiamos lo suficiente en nuestra experiencia para creer que podemos separar los dos factores y asignar al color y a la iluminación sus propias partes relativas. La denominada constancia cromática se articula en torno a esta separación, así como la constancia de tamaño se articula alrededor de nuestra interpretación del tamaño real del objeto.

Creo que en la percepción de las constancias fisonómicas se da una situación de alguna forma análoga; aunque, como ha dicho Brunswik, el número de variables es en este caso infinitamente mayor. Una vez admitido que existen, propongo, en concepto de primera aproximación, aislar los dos conjuntos que anteriormente he mencionado, el móvil y el estático. Recordemos el grosero análisis de la cara considerada como un cuadrante o un panel de instrumentos en el que los rasgos móviles actúan como indicadores del cambio de las emociones. Toepffer llamaba a estos rasgos distintivos «rasgos no permanentes» y los contraponía a los permanentes, la forma o estructura del propio panel. Este análisis es en cierto sentido, naturalmente, irreal. Lo que percibimos es la impresión global de una cara, pero sugeriría que al responder a esta resultante separemos en nuestra mente lo permanente *(p)* de lo móvil *(m)*. En la vida real esto resulta facilitado, así como se facilita en la percepción del espacio y del color, por el efecto de movimiento en el tiempo. Vemos cómo las formas relativamente permanentes de la cara contras-

tan con las relativamente móviles y de esta manera formulamos una valoración provisional de su interacción *(pm)*. Es esta dimensión del tiempo, ante todo, lo que nos falta cuando interpretamos una imagen estática. Como muchos problemas pictóricos, el problema del parecido y de la expresión en el retrato se resuelve aquí, como ya hemos visto, mediante la situación artificial del movimiento inmovilizado. El movimiento interviene siempre para confirmar o refutar las interpretaciones o anticipaciones provisionales; de ahí que nuestra lectura de las imágenes estáticas del arte sea particularmente proclive a amplias variaciones y a interpretaciones contradictorias.



Figura 28. Kaspar Braun, *Las noticias de 1848,* en *Fliegende Blätter*.

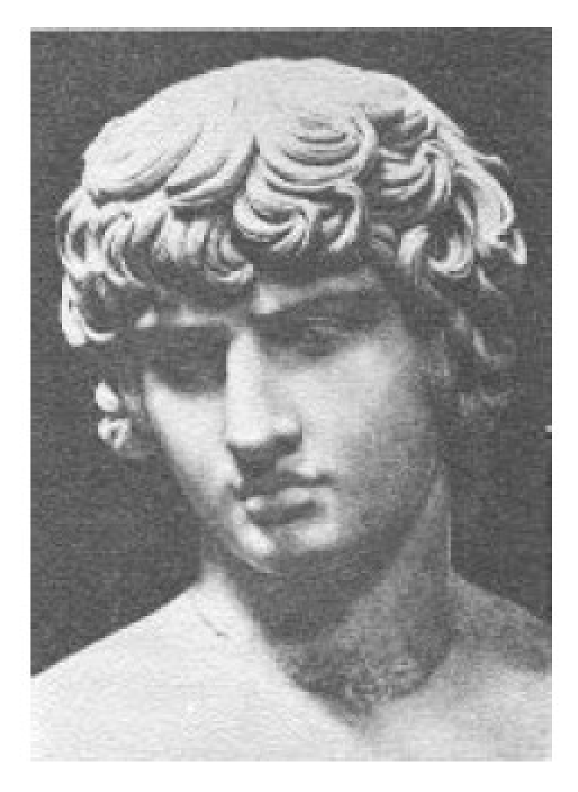


Figura 29. *Antinoo*, escultura romana, Museo de Nápoles.

Cuando alguien está desilusionado decimos que «pone una cara larga», una expresión que ejemplifica de forma vívida una caricatura alemana de 1848. Obviamente hay personas que tienen la cara larga, y si son actores cómicos, pueden incluso explotar este aspecto de desilusión para lograr resultados ventajosos. Pero si queremos realmente interpretar su expresión hemos de asignar cada uno de sus rasgos a uno de los conjuntos de variables *p* o *m*, el permanente *(p)* y el móvil *(m)*, y a veces esta separación puede no funcionar.

La dificultad de resolución de esta ecuación puede explicar la sorprendente diversidad de interpretaciones con que a veces nos topamos en relación con las obras de arte. En el siglo XIX se escribió un libro que recogía las diversas lecturas de la expresión facial de los retratos romanos de Antinoo.[22] Una de las causas de esta divergencia quizás estribe en la dificultad de asignar su justo papel a mis dos variables. ¿El favorito de Adriano muestra enfado a través del suave rictus de sus labios o éstos eran pura y simplemente así? Considerando nuestra propensión al matiz, en estos asuntos, la interpretación alterará en este caso la expresión.

Un breve repaso a la historia de la fisiognómica puede ayudarnos a aclarar algo más esta discusión. Originariamente la fisiognómica fue concebida como el arte de leer el carácter en la cara, pero los rasgos distintivos a los que prestaba aten-

ción eran únicamente los permanentes. Ya desde la antigüedad clásica confió principalmente en la comparación entre un tipo humano y una especie animal: la nariz aguileña muestra que su propietario es noble como el águila, la faz bovina revela un carácter plácido. Estas comparaciones, que se ilustraron por vez primera en el siglo XVI en un libro de Della Porta,[23] influyeron indudablemente en el naciente arte del retrato caricaturesco al demostrar la impermeabilidad del carácter fisonómico a cualquier variación de elementos.

Un rostro humano reconocible puede «asemejarse» sorprendentemente a una vaca reconocible.

Esta tradición pseudocientífica confiaba sin duda alguna en una reacción que muchos de nosotros hemos experimentado. Igor Stravinsky, en una de sus conversaciones que se cuenta entre las menos caritativas, habla de «una respetable dama que de forma natural y por desgracia parece enfadada como una gallina, aun cuando esté de buen humor».[24] Puede polemizarse acerca de si las gallinas parecen enfadadas, quizá fuera mejor hablar de picajosas, pero nadie podrá negar que tienen una «expresión» que también puede tener una dama desgraciada. Hablando en términos de nuestra primera aproximación, podemos decir que la forma permanente de la cabeza *(p)* se interpreta en términos de una expresión móvil, y que ésta es la raíz psicológica de la superstición fisonómica.

Los humoristas explotan siempre nuestra tendencia a proyectar una expresión humana en una cabeza de animal. El camello se interpreta como arrogante, un perro sabueso con su frente llena de arrugas tiene aspecto de preocupado, y ello es así porque si fuéramos arrogantes o estuviéramos preocupados nuestros rasgos tomarían esa conformación. Pero en este caso, como siempre, es peligroso considerar la inferencia o la interpretación como equivalentes a un deliberado análisis intelectual de los indicios.[25] Precisamente porque respondemos a estas configuraciones de forma más o menos automática e involuntaria, pese a que sabemos perfectamente que nada puede hacer el pobre camello si tiene un aspecto arrogante. Esta respuesta es tan profundamente arraigada e instintiva que impregna cualquier reacción corporal. A menos que la introspección me engañe, creo que cuando visito un zoológico mi respuesta muscular cambia si me traslado del recinto de los hipopótamos a la jaula de las comadrejas. Sea como fuere, la reacción humana ante los rasgos permanentes de las fisonomías no humanas, tan bien documentada en las fábulas y en los libros para niños, en el folclore y en el arte, indica con claridad que nuestra reacción frente a nuestras criaturas próximas está estrechamente vinculada a nuestra propia imagen corporal. Esta andadura me ha llevado a la antigua teoría de la empatía que tan importante papel desempeñó a fines del siglo pasado e inicios del actual, y no sólo en las estéticas de Lipps y de Vernon Lee, sino también en los escritos de Berenson, Wölfflin y Worringer. Esta doctrina se fundamenta en los vestigios de respuesta muscular presentes en nues-

tra reacción a las formas; no es sólo la percepción de la música lo que nos hace bailar interiormente, sino también la percepción de las formas.



Figura 30. *Comparación fisonómica*, tomado de G. B. della Porta, 1587.

Esta concepción quizá dejó de estar de moda, en parte porque nos cansamos de ella y en parte porque se aplicaba de forma demasiado vaga y general. Pero en lo que respecta a la expresión facial, no abrigo personalmente duda alguna de que la comprensión del movimiento facial de los demás deriva en parte de la experiencia del nuestro. No se trata de que esta formulación resuelva el misterio implícito en el hecho de que seamos capaces de imitar una expresión. ¿Cómo se las arregla el niño que responde con una sonrisa a la de su madre, para traducir o mutar la impresión visual, enviada al cerebro a través de los ojos, en los impulsos convenientes que mueven sus músculos faciales de forma apropiada? Me figuro que es difícil negar la hipótesis según la cual la disposición a realizar esta traducción de la vista en movimiento es de origen innato. No hemos de aprender a sonreír ante el espejo, y tampoco me sorprendería que los diferentes estilos de expresión facial que pueden observarse en países y tradiciones diversas fueran transmitidos de generación en generación, o de dirigente a subordinados, mediante imitación inconsciente, por empatía. Todo esto tiende a corroborar la hipótesis que afirma que interpretamos y codificamos la percepción de nuestras criaturas próximas en términos musculares más que en términos visuales.

Puede parecer algo perverso enfocar esta hipótesis tan ambiciosa por medio de nuestra caprichosa respuesta a la expresión imaginada de los animales, mas no sería éste el único caso en que un error de funcionamiento ha contribuido a revelar un mecanismo psicológico. Naturalmente, no estamos dotados de nuestra capacidad de empatía para poder leer las almas de las bestias, sino para comprender a nuestros semejantes. Cuanto más se nos parezcan más probable será que consigamos usar la respuesta muscular como indicio para la comprensión de sus humores y emociones. Precisamos de esta semejanza justamente porque nos equivocaríamos si no lográsemos separar nuestras dos variables. Tenemos que saber, ba-

sándonos en la experiencia y quizás en el conocimiento innato, qué es un rasgo permanente y qué una desviación expresiva.

Pero ¿podría servirnos también esta hipótesis para resolver el principal problema en litigio, el aislamiento de esa constancia fisonómica que hemos llamado expresión característica de una persona y que Petrarca describió como *aria*? Pienso que sí, siempre que estemos dispuestos a corregir nuestra primera aproximación que, únicamente, reconocía las dos variables de los rasgos permanentes y los móviles. Llegados aquí, tal vez valga la pena remitirse una vez más a la historia del estudio de la fisonomía en busca de ayuda. Cuando en el siglo XVIII, la burda superstición de la fisiognómica animal empezó a ser objeto de ataques, sus críticos, en primer lugar Hogarth y su comentador Lichtenberg, pusieron correctamente el acento en la segunda de mis variables.[26] No son los rasgos permanentes los que nos permiten leer un carácter, sino la expresión de las emociones. Pero estas expresiones móviles —afirmaban— modelan poco a poco un rostro. Una persona que esté preocupada a menudo acabará con una frente arrugada, mientras que una persona frecuentemente alegre acabará con un rostro sonriente, porque lo transitorio se vuelve permanente. En esta concepción hay algo que quizá sea de sentido común, pero huele demasiado a racionalismo dieciochesco para poder ser totalmente aceptable. Dicho de otro modo, Hogarth considera la cara a la misma luz que Locke considera la mente: ambas son una *tabula rasa* antes de que las experiencias individuales graben su historia en su superficie. Ciertamente, nunca sería posible llegar, a partir de una concepción semejante, a una explicación de la constancia fisonómica: porque ésta omite, precisamente, el objeto de nuestra investigación, llámesele carácter, personalidad o temperamento. Este temperamento impregna todo lo que hace que una persona sea más propensa a preocuparse y a otra más proclive a la sonrisa; en otras palabras, cada una de estas «expresiones» está inscrita en un humor global o tono del sentimiento. La sonrisa de un optimista y la de un pesimista difieren entre sí. Estos humores, y obvio es decirlo, están sujetos a su vez a fluctuaciones: algunos constituyen reacciones a sucesos externos, otros reflejan tensiones internas. Ahora empezamos a ver en qué sentido las dos variables de nuestra primera aproximación eran demasiado burdas. No tomaban en consideración la jerarquía que va de la estructura permanente del cuerpo al fugaz crispamiento de una expresión móvil. Hemos de situar en algún punto de esta secuencia jerárquica lo que experimentamos como la expresión o actitud más permanente y que constituye para nosotros un elemento importantísimo en la «esencia» de una personalidad. Es a ese elemento, en mi opinión, a lo que nuestro detector muscular está tan adaptado a responder, porque en cierto sentido estas actitudes más permanentes son quizás, a su vez, musculares.

Quizá convenga recordar una vez más que la relación entre «carácter» y complexión corporal forma parte de una creencia secular en los tipos y «temperamentos» humanos. Si estas creencias hacen tan poca justicia a la variedad y sutileza de los tipos humanos, esto se debe en parte a la pobreza de las categorías y de los

conceptos lingüísticos destinados a describir el mundo interior en relación al externo. No disponemos de léxico para describir las características del entramado de actitudes de una persona, aunque esto no significa que no podamos codificar esas experiencias de otra forma. Muy característico y distintivo de una personalidad es ese tono general, esa melodía formada por la transición de determinadas gamas de relajación a formas de tensión, y esto a su vez tiñe la velocidad de reacción de una persona, su modo de andar, el ritmo de su discurso, y explica, por ejemplo, ese vínculo entre personalidad y escritura que todos nosotros percibimos, creamos o no en la posibilidad de especificarlo mediante palabras. Si pudiéramos integrar de alguna manera estos factores en nuestra computadora interna en un estado correspondiente, sabríamos dónde buscar el invariante que normalmente sobrevive a los cambios que se producen en el aspecto de una persona. Deberíamos buscar, dicho de otra forma, esa fórmula no escrita e inescribible que nos hace relacionar a Bertrand Russell a los 4 y a los 90 años, puesto que tras todas estas variaciones notamos una cierta rúbrica común. Vemos el mismo estado de alerta, el mismo grado de tensión y de elasticidad en ambas posiciones, y, precisamente, esto evoca en nosotros el recuerdo único de esa persona concreta. La incapacidad que muchas personas comparten de describir el color de los ojos o la forma de la nariz de una persona, a pesar de que la conozcan, constituye, en cierto sentido, una confirmación negativa de este papel de la empatía.

Si pudiera verificarse esta hipótesis, quizá la misma unidad de respuesta podría dar cuenta de la experiencia de la semejanza en el retrato y en la caricatura a través de las variaciones y distorsiones que hemos observado. Tal vez haya llegado el momento de volver a aquel paradigma de las triquiñuelas del caricaturista de quien me ocupé, aunque sin explicarlo, en *Arte e ilusión*.[27] Se trata de la famosa defensa pictórica del caricaturista Philipon, que había sido condenado a pagar una multa de 6000 francos por su representación satírica del rey Louis Philippe como *poire* («pera»), un imbécil, y pretendía saber por qué fase de esta inevitable transformación iba a ser castigado. Si bien no es fácil verbalizar reacciones de este tipo, quizá sea posible describir en términos musculares, antes que en términos meramente visuales, la semejanza que advertimos entre las diferentes fases.

Tomemos los ojos, que cambian radicalmente de tamaño, posición e incluso de inclinación de la primera figura a la última. Si los aproximamos y los hacemos más oblicuos asumen a su vez la indicación de la frente arrugada, que se acentúa en la tercera figura, para acabar siendo omitida en la última, donde el fruncimiento de la frente nos es comunicado por los perversos ojos de la *poire*. Si los consideramos como indicadores de los movimientos musculares, podemos imaginarnos a nosotros mismos asumiendo la expresión de la última fase con sólo fruncir las cejas y alargar nuestras mejillas, señales que corresponden a la expresión de indolente malicia que la cara tiene desde el principio. Lo mismo puede decirse de las comisuras de la boca. En la primera figura la boca todavía sonríe, pero las carnes, pesadas, hacen bajar las comisuras y crean en nosotros —o al menos en mí— una

respuesta que los rasgos garrapateados de la última figura evocan perfectamente, figura de la que, por otro lado, ha desaparecido cualquier rasgo de falsa afabilidad.



Figura 31. Charles Philipon, *Les Poires*, en *Le Charivari*, 1834.

Este papel que desempeña nuestra reacción corporal en la experiencia de la equivalencia puede servir también para dar razón del rasgo principal de la caricatura: su tendencia a la distorsión y a la exageración. En efecto, el sentido interior de las dimensiones difiere radicalmente de la percepción visual de las proporciones. El sentido interior exagera siempre. Prueben de mover hacia abajo la punta de su nariz; tendrán la sensación de contar con una nariz diferente en grado sumo, pese a que el movimiento real sólo ha sido de una fracción de centímetro. La mejor (y más dolorosa) manera de comprobar hasta qué punto nuestro mapa interno difiere del visual nos la proporciona la visita al dentista, cuando el diente en que hurga asume proporciones casi gigantescas. No debe pues sorprendernos que el caricaturista o la persona que plasme las expresiones, que confían en su sentido interior, tiendan a alterar las escalas proporcionales; pueden hacerlo sin perjudicar la sensación de identidad en el caso de que compartamos sus reacciones frente a una misma imagen.

Una tal teoría acerca de la empatía o respuesta simpatética no excluye la comprensión errónea de las expresiones. Antes al contrario, nos ayuda a explicarla. Si Louis Philippe hubiera sido chino, sus ojos sesgados hubieran tenido otro significado, pero la empatía no nos habría ayudado a interpretar su matiz exacto.

La empatía no ofrece una explicación total de las reacciones fisonómicas. No puede explicar por qué la impresión de una frente estrecha es signo de estupidez,

y ni siquiera está claro si esta respuesta particular es adquirida o innata, como son —siguiendo las afirmaciones de Konrad Lorenz— otras reacciones fisonómicas.[28]

Sin embargo, sean cuales fueren las limitaciones de la hipótesis aquí formulada, el erudito del arte puede ofrecer, al menos, una observación extraída de la historia del retrato que constituye un fuerte indicio a favor del considerable papel que la empatía desempeña en la respuesta del artista; se trata de la desconcertante intrusión del propio parecido del artista en el retrato. Cuando *sir* Thomas Lawrence retrató al embajador prusiano en Inglaterra, Wilhelm von Humboldt, su hija contó, tras una visita al estudio del maestro, que la mitad superior de la cara (la frente, los ojos y la nariz) era mucho mejor que la mitad inferior; ésta era demasiado rosada y, de paso, se parecía a Lawrence, como ocurría (según ella había descubierto) con todos los retratos que pintó.[29] Considerando el tiempo transcurrido, no sería fácil verificar esta interesante observación, pero no sucede lo mismo con un gran maestro contemporáneo del retrato, Oskar Kokoschka. Sus autorretratos dan testimonio de cómo había captado sus propios rasgos básicos, la cara caracterizada por la gran separación entre nariz y mentón. Muchas de las cabezas que pintó Kokoschka tienen estas proporciones, incluyendo su impresionante retrato de Thomas Masaryk; y, sin embargo, en éste revela una relación diferente entre las mitades inferior y superior de la cara. Por tanto, desde el punto de vista objetivo, la semejanza quizá sea imperfecta, pero probablemente es cierto que el mismo poder de empatía y proyección que aquí se manifiesta, proporciona al artista intuiciones particulares que se niegan a otros artistas menos comprometidos a nivel personal.

No es frecuente que un historiador del arte esté en disposición de ofrecer testimonios que apoyen una hipótesis tan general; lo que sucede es que tuve el privilegio de escuchar a Kokoschka cuando se refería a un retrato particularmente difícil que le habían encargado hacía poco. Mientras hablaba del modelo, cuya cara constituía un enigma que le resultaba difícil desentrañar, adoptó automáticamente la correspondiente mueca de rigidez impenetrable. En su caso, evidentemente la comprensión de la fisonomía de una persona pasaba por su propia experiencia muscular.

Paradójicamente, este tipo de compromiso e identificación ejerce en este caso una influencia contraria a la que habíamos observado en el reconocimiento y en la creación de tipos. Aquí, lo decisivo ha sido la desviación de la norma, el grado de distanciamiento de sí mismo. Lo extremo, lo anormal, se graba en la mente y nos caracteriza el tipo. Quizás un mecanismo idéntico actúa en aquellos retratistas que captan rápidamente un rasgo característico sin necesidad de demasiada empatía. Estos autores, a diferencia de Kokoschka, no precisarían de una autoproyección, sino más bien de un autodistanciamiento; serían, si existe esta palabra, autodistanciadores; en ambos casos, empero, su arte tiene como eje su yo.

Es posible que los más importantes retratistas puedan recurrir a ambos mecanismos, al de la proyección y al de la diferenciación, y que hayan aprendido a dominarlos por un igual. Seguramente no es casual que Rembrandt no dejara nunca de estudiar, durante toda su vida, su propio rostro con todos sus cambios y humores. Pero esta intensa preocupación por sus propios rasgos sirvió para agudizar su sensibilidad visual frente al aspecto de su modelo y no para dificultarla. Hay una notable variedad de fisonomías en la obra retratística de Rembrandt, y en cada uno de sus retratos aprehende un rasgo diferente.

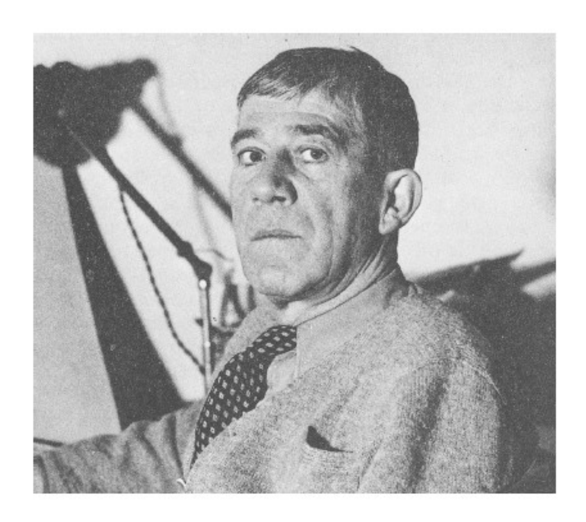


Figura 32. *Oskar Kokoschka*, fotografía, Press Association Ltd.

¿Deberíamos hablar, llegados a este punto, del carácter? Uno de los más importantes retratistas de nuestros días me dijo una vez que no sabía qué quería decir la gente cuando hablaban del pintor que desvela el carácter del modelo. No sabía pintar un carácter, sólo sabía pintar un rostro. Tengo mayor respeto por esta austera opinión de un auténtico maestro que por los discursos sentimentales acerca de los artistas que pintan las almas, pero cuando todo se ha dicho y hecho, un gran retrato, incluyendo algunos de ese pintor, nos proporciona la ilusión de ver la cara tras la máscara.

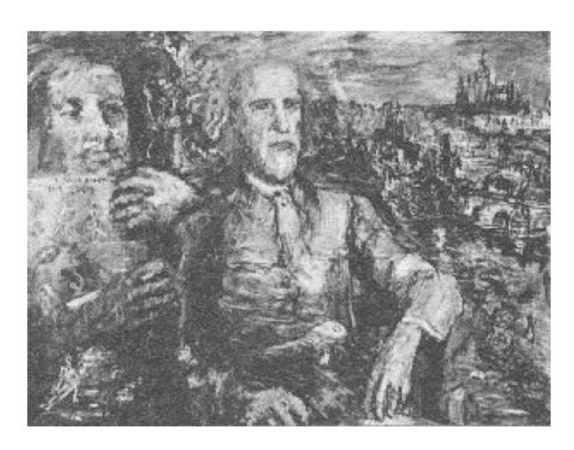


Figura 33. *Thomas G. Masaryk,* de Oskar Kokoschka, Pittsburgh Carnegie Institute.

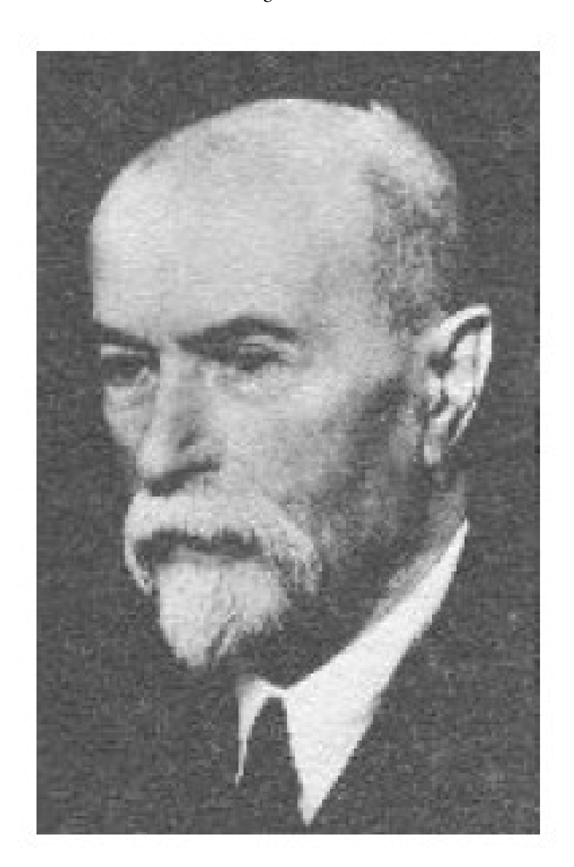


Figura 34. *Thomas G. Masaryk,* fotografía, 1935.

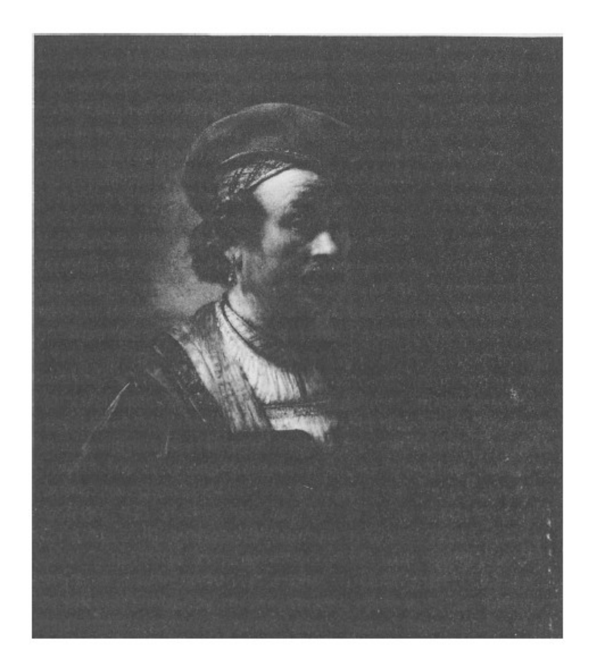


Figura 35. *Rembrandt*, autorretrato, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Widener Collection.

Es absolutamente cierto que no sabemos casi nada acerca del carácter de la mayoría de los modelos de Rembrandt. Pero lo que ha cautivado a los amantes del arte que han contemplado los más importantes retratos de nuestro patrimonio artístico es la impresión de vida que de ellos emana. Una obra maestra sin parangón, como el gran retrato del papa Inocencio X pintado por Velázquez, nunca nos produce la impresión de estar inmóvil en una pose; parece cambiar ante nuestros ojos, ofreciéndonos una amplia gama de lecturas, coherentes y convincentes en cada caso. Y sin embargo, este rechazo a congelarlo todo en una máscara y a conformarse con una única interpretación rígida no se obtiene a expensas de la definición. Somos conscientes de la ambigüedad, de los elementos indefinidos que llevan a interpretaciones incompatibles; tenemos la ilusión de una cara que asume diversas expresiones, coherentes todas ellas con respecto a lo que podríamos denominar la expresión dominante, *l'aria* de la cara. Nuestra proyección, si es que puede usarse este término tan frío, está guiada por la comprensión que el artista tiene de la estructura profunda de la cara, a partir de la cual podemos generar y verificar las diversas oscilaciones de la fisonomía viva. Al mismo tiempo, tenemos la sensación de percibir lo que es constante tras la apariencia cambiante, la solución inadvertida de la ecuación, la auténtica imagen del hombre.[30] Se trata en todos los casos de metáforas inadecuadas, pero sugieren que, en definitiva, podría haber algo de cierto en la vieja pretensión platónica, tan sucintamente expresada

en la respuesta de Max Liebermann a un modelo insatisfecho: «Este cuadro, querido señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo».

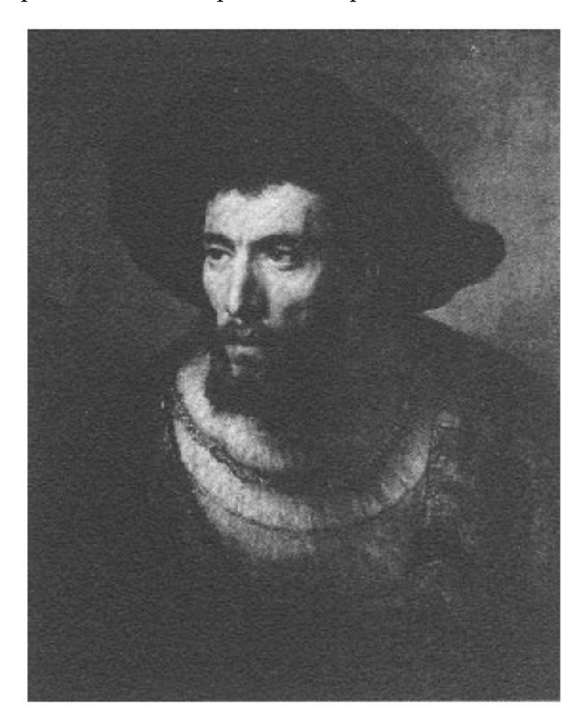


Figura 36. *El filósofo*, de Rembrandt, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Widener Collection.



Figura 37. *El papa Inocencio X*, de Diego Velázquez, Roma, Galleria Doria.

JULIAN HOCHBERG

La representación de objetos y personas

El estudio de las imágenes y el estudio de la psicología, concebidos como investigación científica, están entrelazados desde hace tiempo. Con el progreso de nuestra comprensión de los procesos de percepción y de aprendizaje, nos hemos visto obligados a modificar las concepciones acerca de la comunicación pictórica; y a la inversa, varios cuadros y bocetos, empezando por los primeros experimentos de dibujo de perspectiva, siguiendo por las investigaciones sobre las leyes de reagrupamiento llevadas a cabo por psicólogos de la Gestalt, y llegando hasta los dibujos incoherentes de Escher y de Albers, han repercutido grandemente en el estudio de la percepción visual.

En este artículo trataré de utilizar la moderna teoría de la percepción para aclarar algunas de estas cuestiones planteadas en el contexto de la teoría pictórica. Sin embargo, debemos volver inicialmente a los primeros experimentos de Leonardo sobre las representaciones pictóricas y a las formas en que las dos escuelas clásicas de la teoría de la percepción han tratado los problemas planteados por esos experimentos. Leonardo expuso el siguiente método para descubrir las técnicas que permitían realizar imágenes: «… Coloque una lámina de vidrio exactamente frente a usted, fije el ojo en el lugar correspondiente y dibuje sobre el vidrio la silueta de un árbol. […] Siguiendo con idéntico procedimiento […] podrían pintarse árboles situados a una distancia mayor. La conservación de estas

pinturas sobre vidrio le servirá de ayuda y orientación en su trabajo».

Una de las causas por las que la ventana de Leonardo se convierte en un cuadro es que el cristal (fig. la, c), si está bien dispuesto, ofrece al ojo idéntica distribución de luz que la que se habría producido en la propia escena (fig. lb); y merced a la luz que llega a nuestros ojos, recibimos información sobre las superficies y las distancias del mundo que nos rodea. Éste es uno de los procedimientos para hacer un cuadro, siempre y cuando definamos cuadro como un objeto plano con una superficie pigmentada cuyos reflejos varían de un lugar a otro, y que puede sustituir o suplantar la organización espacial de un conjunto de objetos enteramente diferentes.

En efecto, si la miramos desde la misma posición en que se encontraba el pintor al dibujar la escena, una de las ventanas de Leonardo es un sustituto de la escena pura y simplemente porque actúa sobre el ojo del observador de modo semejante a la manera en que lo haría en la escena misma. Ahora bien, estos cuadros no siempre logran presentarnos la profundidad tridimensional, pero tampoco lograremos percibir correctamente la naturaleza de una auténtica escena tridimensional si la miramos con la vista fija en una única posición espacial. Leonardo, empero, examinando los cuadros creados con este método (o con procedimientos funcionalmente análogos aunque más refinados), observó casi todos los indicios de profundidad y distancia que pueden ser utilizados por el pintor. Es decir, se percató de aquellas características de la ventana pintada que parecían darse en concomitancia con diferencias en las distancias, características que en realidad parece que se presentarían necesariamente siempre que se traza la proyección de un mundo tridimensional sobre una superficie bidimensional.

Las implicaciones de este «experimento», y de las prescripciones que de él se derivan, han sido muy discutidas (Gib-

son, 1954, 1960; Gombrich, 1972; Goodman, 1968; etc.). En mi opinión, las posiciones extremas que se han adoptado a propósito de este tema, así como el propio debate, se basan en una errónea concepción. Se trata de la asunción, por lo común implícita y no declarada, de que sólo una parte de la operación perceptiva interviene en el proceso de la información visual, y que sólo una serie de reglas pueden explicar la relación existente entre el estímulo que llega al ojo y nuestra percepción de la escena.

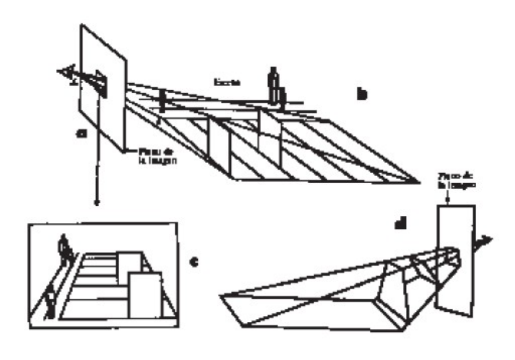


Figura 1.

La discusión se ha centrado principalmente en uno de los indicios de profundidad, *la perspectiva,* y ha llegado a asignar una importancia preponderante al concepto siguiente: la configuración sobre el plano del cuadro produce idéntica distribución de luz y sombra en el ojo que la escena original *si, y sólo si,* el observador mira el cuadro desde el mismo punto de vista y desde la misma distancia en que fue dibujado. En principio, y en estas condiciones, el cuadro debería producir la misma experiencia que produce la escena. No obstante, se plantean cuatro cuestiones:

1. ¿POR QUÉ UN CUADRO REPRESENTA UNA ÚNICA ESCENA?

El cuadro, por un lado, y la escena, por otro, pueden producir la misma configuración de luz en el ojo. Este hecho constituye un ejemplo de un enunciado muy familiar y muy general: existe un número infinito de objetos que pueden producir la misma distribución bidimensional de luz.

Por tanto, también es cierto que existe un número infinito de conjuntos de objetos, superficies y distancias que pueden ser representados por un cuadro determinado, independientemente de que el cuadro se observe desde la posición apropiada o no (fig. 1d). Sin embargo, en un cuadro, por lo general, vemos representada una única escena (o dos), y considerando que *podemos* percibir un número infinito de escenas pero sólo *percibimos* una, esto ha de significar que hemos de considerar algo más que el propio estímulo, es decir: la naturaleza del observador, quien, de entre las múltiples formas posibles, responde a la imagen en una única forma. En este punto debemos examinar cómo afrontan el problema cada una de las escuelas clásicas de psicología de la percepción.

Las teorías clásicas de la percepción. La primera versión, que podemos denominar «estructuralismo» para poderla identificar posteriormente, fue una teoría *empirista*. Afirmaba que si, en la figura 1, en lugar del trapezoide del lado superior derecho vemos un campo de fútbol que se extiende en la distancia, se debe a que hemos aprendido a dar por sentado que las cosas son cuadradas, que las líneas son paralelas y no convergentes,

etc. Dicho de forma más específica, esta explicación sostenía que nuestras experiencias visuales constan de 1) *sensaciones* de los diversos colores (luz, sombra y tonalidad) y de 2) *imágenes* o recuerdos de las sensaciones. En el acto de observar, tanto si se trata de la propia escena como del objeto llamado cuadro, no intervienen experiencias *visuales* directas que estén relacionadas con las características espaciales de la escena. El espacio, se afirmaba, es una idea no visual, una idea *táctil-cinestésica* (compuesta por recuerdos del tacto y de la actividad muscular) que nuestras experiencias pasadas nos han enseñado a asociar con el indicio de profundidad visual. Un análisis meticuloso de la escena en el momento en que la contemplamos nos permite observar que podemos ver los indicios de profundidad —es decir, vemos que las líneas convergen— y percatarnos de que no existe un conocimiento directo del espacio. Este tipo de observación hace plausible esta posición teórica; y, por añadidura, constituye un ejemplo de introspección, es decir, de análisis de nuestras experiencias con objeto de identificar los componentes y lo que yo llamaría las relaciones causales entre estos componentes.

Aspectos de esta concepción pueden encontrarse aún en algunos análisis no rigurosos del arte de la representación pictórica: por ejemplo, veo este objeto en la lejanía *porque* las líneas de perspectiva parecen converger; veo este objeto más grande *porque* parece estar alejado; veo a este hombre irritado *porque* contemplo su cara ceñuda. Digamos rápidamente que, sea o no verdad que se ha de aprender a reaccionar ante las diferencias espaciales (y hay buenas razones para dudar de que esto sea universal y necesariamente cierto), existe un aspecto del estructuralismo que se ha descartado claramente en psicología: la asunción de que, a través de la introspección, podemos identificar los componentes elementales de la experiencia y observar su interacción causal.

Puesto que ya no podemos aceptar conclusiones basadas en la introspección, gran parte de lo que se produce en el campo de la teoría del arte —y de la crítica estética— descansa en fundamentos más que dudosos. (De ahí que el énfasis que Gombrich pone en el *descubrimiento* artístico, antes que en la intuición, sea particularmente beneficioso).

El estructuralismo, por tanto, consideraba todos los *indicios de profundidad* como símbolos: resultados de asociaciones aprendidas entre configuraciones particulares de las sensaciones visuales y recuerdos táctil-cinestésicos particulares. Lo que dota de eficacia a cada indicio de profundidad es simplemente el hecho de que ha sido asociado a los restantes y al movimiento, al tacto, etc., en la historia anterior del individuo.

Cuando intentamos predecir de forma específica cuál será el aspecto de un cuadro determinado, si describirá bien la escena o el objeto que pretende representar, el estructuralismo no nos es particularmente útil. La *teoría de la Gestalt* —la segunda de las teorías clásicas de la percepción— parece ofrecer una descripción más atractiva de los procesos relevantes, de acuerdo con la finalidad anteriormente expuesta. En lugar de considerar la experiencia perceptiva como si estuviera compuesta de sensaciones singulares, aislables de luz, sombra y color, sensaciones a las que se asocian imágenes o recuerdos de experiencias anteriores, los psicólogos de la Gestalt han propuesto una «teoría del campo»: cualquier configuración del estímulo luminoso que incide en la retina del ojo produce (presumiblemente) un proceso específico en el cerebro, que se organiza en campos de causalidad globales y que varía en función de cualquier cambio en la distribución del estímulo. Las sensaciones particulares no están determinadas por el estímulo en la observación visual (y en realidad no se observan en la experiencia perceptiva). Para saber cómo será una configuración de estímulos (por ejemplo, un cuadro), hemos de saber cómo se organizarán los campos

cerebrales subyacentes del observador en respuesta a esa configuración. En general, los campos cerebrales se organizarán (presumiblemente) de la manera más sencilla (más económica) posible; el conocimiento de este hecho nos permite, por tanto, prever cómo se percibirá un cuadro. Pueden aislarse reglas particulares de organización: por ejemplo, veremos esas formas de la manera más simétrica posible (por ejemplo *x* y no *y* en la figura 2a[i], [ii], la «ley de la simetría»); tendemos a ver líneas y contornos del modo más continuo posible (en la figura 2b[i] vemos un trazo sinusoidal y un trazo rectilíneo y no un conjunto de formas cerradas, como se ve en negro en b[ii]: «ley de la buena continuación»); tendemos a ver las cosas próximas entre sí como relacionadas («ley de la proximidad», figura 2d). Percibimos la tridimensionalidad cuando la organización del campo cerebral producida por una determinada distribución del estímulo en la retina es más simple para un objeto tridimensional que para uno bidimensional. De ahí que en la figura 2c(ii) veamos una imagen plana y no un cubo, puesto que para ver un cubo deberíamos romper la buena continuación de las líneas; en la figura 2c(i) la situación es la inversa y vemos un cubo. En la figura 2e vemos una disección de los indicios de profundidad que se han aislado en la figura 1. Adviértase que en todos los ejemplos la disposición tridimensional que logramos ver (iii) es más sencilla que la bidimensional (i), y esto sucede así (presumiblemente) porque en estos ejemplos los procesos cerebrales son más sencillos en la organización tridimensional, por lo que estas configuraciones actúan como indicios de profundidad. En resumen, para la teoría de la Gestalt los indicios de profundidad, aprendidos o no, no son arbitrarios, y no dependen en forma alguna de los recuerdos de pasadas experiencias táctiles o cinestésicas. Lo que vemos depende de las características de la organización de los campos cerebrales.

Arnheim es tal vez el máximo exponente de esta concepción en la teoría del arte. En la psicología de la percepción propiamente dicha, el enfoque global de la Gestalt cuenta en la actualidad con pocos partidarios, y la idea de los «campos cerebrales» como principio explicativo parece haber pasado ya a mejor vida. Las «leyes de organización», sin embargo, pueden revelarse todavía como indicaciones burdas pero útiles para proyectar imágenes que se comprenden tal como queremos comprenderlas, aunque hay que señalar que estas «leyes» nunca se han formulado o cuantificado de forma adecuada como reglas objetivas y cuantitativas.

Estas dos son las principales teorías clásicas de la percepción; ambas han influido en las discusiones teóricas sobre el arte y la representación pictórica. Durante este último decenio se han producido potentes y, al menos en parte, exitosos intentos de combinar los aspectos positivos de estos dos enfoques clásicos; luego volveremos a ocuparnos de este ámbito teórico y de su importancia para la representación pictórica. Pese a todo, antes permítasenos continuar con los restantes problemas que el experimento de Leonardo había planteado, puesto que cualquier teoría adecuada deberá referirse a ellos.

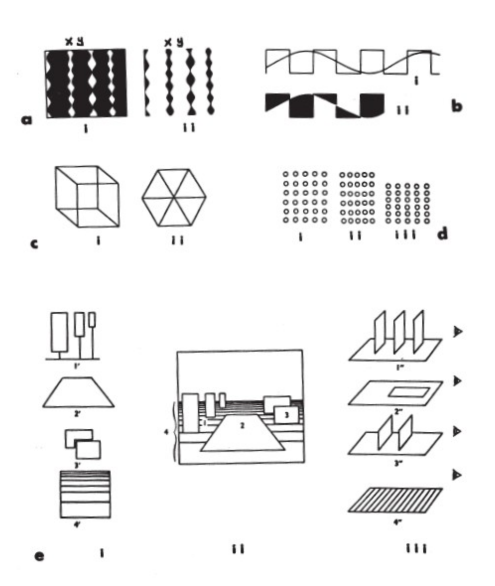


Figura 2.

2. RESISTENCIA DE LAS IMÁGENES A LAS DISTORSIONES DE PERSPECTIVA; TOLERANCIA DE LAS INCOHERENCIAS

El segundo problema que se plantea, si se considera que la ventana de Leonardo es un consejo para realizar buenos cuadros, es el siguiente: los cuadros pueden verse más aquí o más allá en relación al punto apropiado de observación, o bien desde una distancia diferente, sin que se destruya la eficacia, o sin que se produzca ninguna distorsión importante (o incluso sin distorsión perceptible). Si se contempla desde una posición incorrecta, el cuadro no puede ya ofrecer al ojo la misma luz que la de la escena representada: ahora coincide con la luz producida por una familia diferente de escenas «distorsionadas» (fig. 3). Y sin embargo, se sostiene frecuentemente que los cuadros pueden contemplarse desde diferentes ángulos sin que se produzca distorsión perceptiva alguna. Y si bien no creo que afirmaciones tan radicales cuenten con una base experimental, es obvio que se pueden contemplar cuadros, en una galería de arte o en las páginas de un libro, desde perspectivas que difieren notablemente de la apropiada (el centro de la proyección i en la figura la) sin advertir ninguna distorsión perceptible de la escena representada. En realidad, y en concepto de corolario aproximativo a esto, pronto veremos que la observación de la perspectiva correcta no siempre basta para que las cosas aparezcan de la forma apropiada. Una argumentación todavía más significativa a este respecto es que la discrepancia entre la luz

producida por el cuadro y la luz producida por la escena se vuelve aún más drástica si el observador se mueve en relación al cuadro. Si mueve su cabeza en relación a la *escena*, los objetos presentes en el campo visual del observador variarán sus posiciones relativas según la geometría del *paralaje del movimiento*; y a la inversa, las partes de un *cuadro* conservan invariadas sus propias posiciones relativas si reposan en el mismo plano. Puesto que el paralaje de movimiento es tradicionalmente el indicio de profundidad más fuerte, podría parecer que tal como un observador contempla generalmente un cuadro (es decir, como lo ve el lector de un libro, o el visitante de una galería), éste sólo ha de tener una relación convencional y esencialmente arbitraria con la escena representada. Por estas y otras razones que pronto serán consideradas, se ha afirmado rotundamente que el uso de la perspectiva lineal debe considerarse como una convención arbitraria y aprendida, un «lenguaje de la visión» inventado por los pintores occidentales y aceptado a causa de la experiencia de los observadores occidentales con pinturas de perspectiva. Esta argumentación se verifica en cierto modo por el hecho de que las poblaciones que han tenido pocos o ningún contacto con los cuadros occidentales parecen incapaces de interpretar la perspectiva pictórica; sin embargo, debemos señalar que en estos casos la perspectiva en cuestión se proponía mediante esbozos aproximados, y con imágenes de fidelidad muy problemática. Aun cuando fuera cierto que la eficacia de estos esbozos mínimos depende de la cultura pictórica del observador, esto no significaría, en modo alguno, que lo mismo valga necesariamente para representaciones más detalladas y acabadas.

Y también debe ser rechazado el argumento que se deriva del hecho de que normalmente contemplamos los cuadros desde un determinado ángulo: la perspectiva, se aprenda o no, no es de forma alguna arbitraria, y para explicar por qué los cua-

dros pueden aceptarse como representaciones de escenas aun cuando sean contemplados desde puntos de observación inapropiados, contamos con otras dos explicaciones plausibles e interesantes:

a) Las formas y extensiones están, por lo general, determinadas en mayor medida por el contexto en el que aparecen que por la imagen que presentan al ojo. Puesto que las distorsiones resultantes de cualquier desplazamiento del punto de visión inciden por igual en la estructura y en las líneas principales del cuadro, así como en cualquier forma particular situada dentro del cuadro, la relación figura/fondo permanece inalterada. Las formas visibles de las fachadas de los edificios, los arcos, etc., también deberían permanecer inalteradas en la medida en que el armazón estructural desempeña un papel importante en la percepción de la forma y de las dimensiones.

b) En realidad no sabemos cuánta distorsión perceptiva se produce a causa de la variación del punto de observación: Gombrich afirmó en 1972 (y existen bastantes pruebas experimentales que lo confirman) que se *produce* distorsión en los cuadros que se contemplan desde un punto de observación inadecuado. Si, por ejemplo, observamos oblicuamente la fachada cuadrada de un edificio pintado, continuará «pareciendo cuadrada», pero su inclinación aparente hacia el observador varía. Gombrich observa que las partes de una escena pintada parecen moverse y deformarse en sus relaciones espaciales a medida que el observador se mueve con respecto al cuadro, si el observador presta mucha *atención* a estos detalles. Estos cambios no se notan en condiciones normales, lo que forma parte del problema más general de la atención, del que pronto nos ocuparemos.

Estas distorsiones de la escena representada pueden hacerse visibles si aumentamos suficientemente su magnitud. Las incoherencias de perspectiva de un De Chirico saltan inmediatamente a la vista. Además, la proyección del cubo sobre una superficie plana oblicua (véase la figura 3b) está claramente distorsionada si observamos la figura normalmente (fig. 3f); si, por el contrario, la miramos desde el punto central de proyección, se convierte en un cubo aceptable (fig. 3a).

Un problema estrechamente vinculado con éste se plantea al ocuparse de la exactitud de las proyecciones de objetos regulares, como los cubos. Observemos los dos cubos que aparecen en las figuras 3d y 3e. No pueden ser realmente representaciones de cubos, aunque puedan tomarse por tales a primera vista; si fueran realmente proyecciones de cubos revelarían, obviamente, un cierto grado de perspectiva lineal, como en la figura 3g.

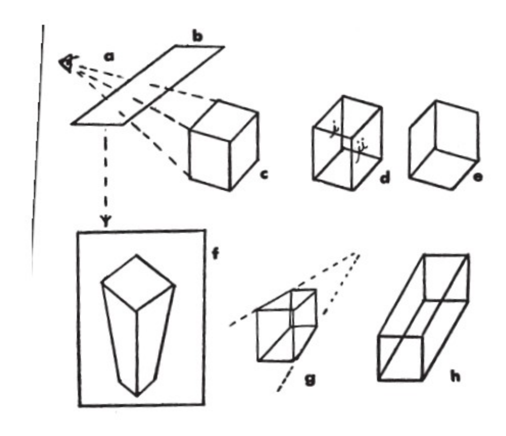


Figura 3.

Este hecho ha servido de apoyo al argumento según el cual las representaciones perspectivas no son en realidad más que convenciones arbitrarias: si estamos dispuestos a aceptar las líneas paralelas de las figuras 3c, d, y e como *perspectiva* se debe a una mera convención, o esto, al menos, es lo que sostiene esta argumentación. Pero puede suceder que esta argumentación se base en una premisa falsa. Supongamos que los objetos representados en la figura 3c, d y e no sean cubos, sino troncos de pirámides cuyos lados *diverjan* con respecto al observador, y cuya cara más lejana es mayor que la más próxima. La convergencia de perspectiva equilibraría en este caso la divergencia de cada uno de los objetos, y las figuras 3c, d y e serían, por consiguiente, representaciones perfectas; representaciones de tron-

cos de pirámides, y no de cubos, pero no nos apercibimos de esto. ¿Hemos ido demasiado lejos? Observemos la figura 3h, donde la distancia entre la cara anterior y la posterior ha aumentado, lo que ha hecho más evidente el efecto.[31]

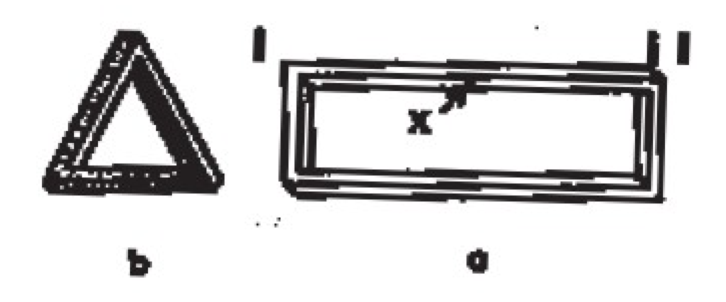
El objeto de la figura 3h puede verse a partir de las dos orientaciones que se han mostrado en las figuras 3c y 3e. Cuando el objeto cambia su aparente orientación, también las dos caras parecen cambiar sus dimensiones respectivas, y la cara más próxima siempre es la más pequeña. Existe, por tanto, un *acoplamiento* entre las dimensiones percibidas y la distancia percibida: dada una determinada configuración de líneas ante el ojo, si las distancias aparentes cambian, cambiarán de forma correspondiente las dimensiones aparentes, los ángulos, etc. (Se trata del más claro ejemplo de «causalidad perceptiva» que conozco, en el que un aspecto de lo que se percibe, a saber, la orientación, parece determinar otros aspectos de lo que se percibe, las dimensiones. Y como tal ofrece una de las pocas excepciones existentes a la inutilidad de la introspección: en este tipo de situaciones tiene sentido decir «X parece mayor que Y *porque* el cubo parece estar orientado de forma que la cara X esté más lejana que la Y»). En términos estructuralistas, este acoplamiento se produce porque realizamos inferencias inconscientes, es decir, porque hemos desarrollado fuertes hábitos perceptivos en el curso de nuestra experiencia con el mundo.

En cualquier caso, sin embargo, vemos que el hecho de que perspectivas no convergentes como las de las figuras 3c, d y e produzcan impresiones de profundidad pictórica no significa necesariamente que la perspectiva lineal (y la profundidad pictórica, en nuestro caso) sean convenciones artísticas arbitrarias. Por el contrario, estos dibujos de perspectivas no convergentes pueden verse como dibujos de perspectiva *convergente* perfectamente válidos: dibujos de objetos cuyas caras divergen en lugar de ser paralelas.



Figura 4.

Además, no es prudente decir que la profundidad se representa de forma adecuada tanto por la perspectiva no convergente de la figura 3d como por la perspectiva convergente de la figura 3g, y que por ello ambas imágenes se basan igualmente en una convención arbitraria: si adaptamos los ángulos y las caras del cubo para que la representación sea coherente con las reglas de la perspectiva (transformando 3d en 3g), aumentaría su extensión aparente fuera del plano sobre el que está representado y en la tercera dimensión (Attneave y Frost, 1969). Así pues, ambos aspectos del intento de utilizar imágenes basadas en la perspectiva no convergente para probar que la perspectiva convergente es una mera convención arbitraria han de ponerse seriamente en duda. Las imágenes pueden percibirse, en realidad, como imágenes basadas en la perspectiva convergente de objetos divergentes, a pesar de las intenciones del artista; y la profundidad representada puede disminuir, a medida que la imagen se aleja de la proyección real basada en la perspectiva convergente de un cubo real (no divergente).



Por miedo a que esta refutación nos lleve a renunciar a demasiadas cosas, hemos de señalar que permanece abierta la necesidad de explicar por qué (y cómo) no logramos percatarnos con tanta frecuencia de que los objetos representados en las figuras 3c y 3e no son cubos, y por qué podemos tolerar las incoherencias que se producen entre las partes de una imagen exacta siempre que se la observa desde un lugar diferente del centro de proyección. En realidad, como ha señalado Pirenne (1970), es necesario introducir a menudo incoherencias en la perspectiva pictórica si se quiere que la imagen parezca correcta. Un ejemplo lo constituye el uso de círculos en la figura 4a en lugar de las elipses que hubieran sido coherentes con el resto de la perspectiva usada en el cuadro. Que el ojo tolere, y que pueda incluso requerir esta incoherencia, es un hecho que hace de la ventana de Leonardo un modelo inadecuado con respecto a lo que es un cuadro y la forma en que funciona, independientemente del hecho de que la perspectiva sea o no una convención pictórica aprendida y arbitraria.

Intentaré explicar por qué se tolera la incoherencia, considerando imágenes con mayor grado de incoherencia.

Observemos las imágenes incoherentes de Escher y de Penrose (fig. 4b): son patentes dos tipos de incoherencia, que se revelan con mayor claridad en la figura 4c.

Creo que estas imágenes son realmente importantes para la comprensión del proceso perceptivo. Es bastante difícil explicar en términos de cualquier análisis basado en la Gestalt por qué nos parecen tridimensionales. La teoría de la Gestalt —vale la pena recordarlo— diría que las imágenes parecerán sólidas sólo en el caso de que las organizaciones sean más simples en tres dimensiones que en dos. Sin embargo, para que el objeto representado parezca tridimensional, la línea que es continua —*en tanto que línea*— en *x* ha de representar en realidad un ángulo *discontinuo* entre dos planos (es decir, un diedro discontinuo). No puedo analizar aquí de forma minuciosa todas las implicaciones de este tipo de figura, pero adviértanse estos hechos:

Primero, que el sentido en que el objeto se muestra depende del lugar hacia el que se mira (es decir, si a [i] o a [ii]), y de los indicios de profundidad localizados en estas dos zonas.

Segundo, que la incoherencia tridimensional entre las dos mitades de la figura hace que la figura no parezca ni plana ni dividida por el medio, lo que nos dice que la buena *continuidad* de una *línea* (véase fig. 2b) es un fenómeno separado de la *buena continuidad* de un *borde* (sostendré posteriormente [págs. 95 y sigs.] que la causa reside en que ambas cosas, línea y borde, reflejan dos tareas diferentes que puede realizar el sistema perceptivo).

Tercero, la naturaleza de la incoherencia no se percibe de inmediato cuando el observador contempla la figura 4b, y tampoco cuando echa una ojeada a la «estructura» inconsistente de la figura 4c, a menos que se aproximen las dos partes incoherentes. Lo que indica que ciertos aspectos o rasgos del objeto no se *almacenan* mientras el observador lo contempla de un ángulo al otro.

Dicho de otra manera, la explicación del porqué pueden pasar desapercibidas las incoherencias del espacio pictóricamente representado puede ser, al menos en parte, la siguiente: las zonas incoherentes de la imagen no acostumbran a compararse directamente entre sí. Esto nos plantea un problema fundamental, casi totalmente ignorado por la Gestalt: cualquier objeto se observa normalmente mediante una sucesión de ojeadas, y cada una de las diversas zonas examinadas incide a su vez en el mismo punto del ojo. Es decir, las partes separadas de la figura han de coincidir, todas y en diferentes momentos, con la parte central de la retina, la *fóvea*, para que puedan ser vistas con plena claridad de detalles. Consideremos lo que este hecho sugiere acerca del proceso perceptivo y acerca de la naturaleza de la representación pictórica.[32]

Cuando leemos un renglón mecanografiado, la acción depende del movimiento de los ojos (fig. 5a), y lo mismo sucede cuando contemplamos un cuadro (fig. 6). A partir de estas ojeadas sucesivas hemos de construir un esquema integrado que contenga la totalidad de la escena. La mera persistencia de la visión no constituye explicación alguna de por qué vemos una imagen orgánica en lugar de una serie de vistas discretas: la visión persistente únicamente produciría el tipo de superposición que vemos en las figuras 5b y 6c. Por otro lado, en la visión sucesiva no se trata tan sólo de mirar por doquier en el campo, como hace el detector electrónico de una cámara televisiva. En realidad no miramos por doquier en el campo; el proceso de mirar es un proceso activo y selectivo al mismo tiempo. Lo que percibimos del mundo, por consiguiente, está determinado bien por los procesos que guían la fijación, bien por los que determinan lo que retenemos de una secuencia de fijaciones.

Estos procesos dependen, a su vez, de la atención del observador (y de sus *intenciones* perceptivas); por tanto, no podemos

proporcionar una explicación global de la representación pictórica considerando únicamente la ventana de Leonardo (ni siquiera a partir de cualquier otro análisis que se limite a considerar la estimulación del sistema visual). Todo ello es completamente independiente de que se considere o no los indicios de profundidad de Leonardo como una mera convención pictórica.

3. LA PERCEPCIÓN COMO COMPORTAMIENTO INTENCIONADO

Una crítica dirigida a menudo a las teorías clásicas argumentaba que éstas ignoraban la naturaleza intencionada de la percepción (Brentano, 1924; Brunswik, 1956; Bruner, 1957). Puesto que nos ocupamos de la percepción con el propósito de remediar esta deficiencia, vamos a considerar en primer lugar algunas de las principales características de los comportamientos intencionados, analizándolos de forma general.

Los análisis de los comportamientos secuenciales especializados (se trate de aprendizajes de recorridos en laberintos, de actos motores especializados como escribir a máquina o tocar el piano, o de la producción lingüística y de la percepción) sugieren siempre la existencia de estructuras-guía: de «expectativas», de «mapas cognitivos» o de «una estructura profunda». A partir de estas estructuras cognitivas pueden generarse diferentes secuencias específicas de respuestas particulares, equivalentes entre sí por el mero hecho de que producen idéntico resultado final. Existe una permanente y continuada discusión acerca de este punto que vuelve en ciertos momentos a las diferentes fases de la teorización psicológica (véanse Tolman, 1932; Miller y otros, 1960). Yo sólo quiero añadir que *toda la percepción visual, o gran parte de ella, implica también comportamientos secuenciales intencionados altamente especializados,* y que puede comprenderse mejor cierto componente general del proceso perceptivo presente en el adulto en términos de «expectativas»

y de «mapas» que subyacen en estos comportamientos especializados.

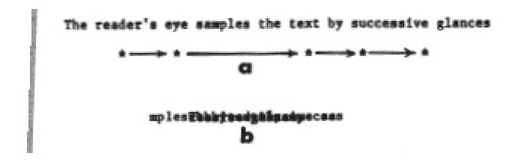


Figura 5.

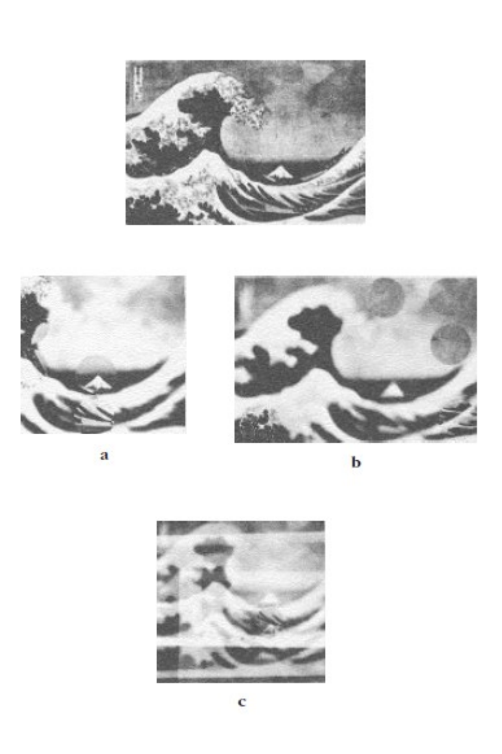


Figura 6.

Las actividades intencionadas especializadas se ejercen según planos organizados, y su proceder ha de ser verificado en momentos precisos. Es decir, que, aunque estos actos pudieran consistir inicialmente en meras respuestas particulares más o menos simples a situaciones-estímulo particulares, con la práctica continuada aparece un tipo de comportamiento bastante diferente: se realizan con facilidad *secuencias* enteras de accio-

nes sin precisar para nada de un estímulo externo que inicie cada acto. Además, estas secuencias no son meras «cadenas» en las que cada respuesta se convierte en el estímulo o el «detonador» que desencadena la respuesta siguiente: cuando tocamos el piano, escribimos a máquina o hablamos, las respuestas se realizan con tal rapidez, y el intervalo entre dos respuestas sucesivas es tan corto, que no hay tiempo suficiente para permitir que el impulso nervioso, producto de la respuesta de un paquete muscular, se traslade hasta los músculos que ejecutarán la respuesta ulterior (Lashley, 1951). ¿Qué determina, por tanto, la secuencia de las acciones musculares? ¿A qué se debe que, por ejemplo, los dedos toquen las teclas de cierta forma y no de otra?, ¿qué coordina la secuencia de los movimientos de la lengua y del labio de cierto modo y no de otro?

No hay duda alguna de que nuestro sistema nervioso puede generar, almacenar y realizar lo que se denominaría *programa* si se tratara de un ordenador; es decir, una serie de órdenes, o de *mandatos eferentes,* provenientes del sistema nervioso central y dirigidos hacia la musculatura, que pueden realizarse en forma secuencial. La posesión de esa habilidad depende de que disponga de un repertorio operativo de tales programas, de estas secuencias preordenadas de mandatos eferentes. Estas secuencias tienen *objetivos,* es decir, circunstancias presentes en el mundo que se ven desencadenadas por estas acciones. Esto significa que cualquier programa debe contener también instrucciones para obtener información sensorial acerca del mundo en momentos determinados de la secuencia y para confrontar esta información con algunas circunstancias deseadas. En la psicología estructuralista esta función la desempeñaban las «imágenes»: según esta concepción, la conducta era guiada por imágenes sensoriales y se consideraba que tanto el pensamiento que guía el acto como la información que lo concluye, constaban de experiencias sensoriales y de recuerdos de ellas.

En realidad, estos comportamientos o conductas no suponen necesariamente conciencia alguna, al menos no mayor que la que supone la respuesta de un termostato que regula el comportamiento de un sistema automatizado de calefacción controlando la temperatura ambiente.[33]

Vale la pena señalar que estos programas de comportamiento dirigido presentan algunas características interesantes para nuestra argumentación: son *selectivos*, en el sentido de que sólo ciertos aspectos específicos del ambiente son pertinentes para el programa (por ejemplo, el termostato está construido para responder básicamente a las diferencias de temperatura y normalmente no le influirá la presencia de notas musicales). Están dirigidos hacia un objetivo, puesto que los programas se realizan únicamente con el objeto de lograr una determinada circunstancia o estado del mundo. Estas dos características reaparecerán bajo los nombres de *atención* y de *intención* (propiedades misteriosas hasta el presente) cuando nos interesemos por los comportamientos específicamente diseñados para reunir información, es decir, de los comportamientos perceptivos.

Comportamiento perceptivo. El modo en que una persona mira al mundo depende tanto de su conocimiento de él como de sus objetivos, es decir, de la información que busca.

Es algo sabido que nuestra memoria inmediata sólo puede retener un número reducido de elementos no correlacionados, unos 5 o 7 elementos. Por tanto, para poder recordar un gran número de elementos es preciso utilizar un almacenamiento más permanente en forma codificada (es decir, en forma abstracta, reducida o simbólica). Considerando que la sucesión de los movimientos oculares es a menudo bastante rápida (unos 4 por segundo), un observador (en condiciones normales) precisará, durante la inspección de una escena particular, más fijaciones de las que puede retener en su memoria inmediata. Cierta parte de su percepción de la escena debe utilizar remi-

niscencias codificadas de observaciones anteriores. Así pues, como paso siguiente, debemos averiguar de qué manera se recomponen las rápidas ojeadas o inspecciones aisladas en el tiempo durante la percepción de una escena concreta, y cómo se retienen en una serie de múltiples miradas diferentes.

Puesto que nuestros ojos registran los detalles minuciosos sólo en una pequeñísima zona *foveal* del campo visual, debemos descubrir el mundo visual a través de una sucesión de miradas u ojeadas lanzadas en diferentes direcciones. Estas miradas se producen mediante movimientos oculares realizados en un *santiamén,* cuyos puntos de destino se han fijado con anterioridad al inicio del movimiento (es decir, los movimientos oculares realizados en un *santiamén* son movimientos *balísticos*): siempre se decide con anterioridad dónde hay que mirar. Por ello, el contenido de cada ojeada, en cierto sentido, siempre constituye una respuesta a una pregunta sobre qué se verá si alguna parte concreta de la escena, periféricamente colocada en relación con nuestra mirada, se sitúa frente a nuestra fóvea. El sujeto tiene dos fuentes de expectativas cuando observa un mundo normal: 1) ha aprendido algo acerca de las formas que debería esperar encontrar en el mundo, y acerca de sus regularidades; 2) la amplia periferia de la retina, que tiene poca agudeza y que es, por tanto, poco apta para captar los detalles, proporciona pese a todo una sugerencia de lo que encontrará la mirada cuando el observador mueva sus ojos hacia cierta zona del campo visual.

El acto de mirar una imagen estática es un proceso temporal, lo que siempre ha resultado evidente para los estudiosos de la composición, que hablan de «guiar el ojo» según cierta secuencia obligatoria dentro de la composición del cuadro. Sin embargo, el *orden* real en el que se conciben las partes de un cuadro probablemente no se respeta en realidad en las condiciones de observación normales (véase Buswell, 1935).

Esta libertad dificulta que podamos empezar nuestro análisis funcional de lo que podríamos denominar la *visión activa* (en contraste con la mirada pasiva o abstracta) con el estudio de las aptitudes implícitas en la percepción visual.

Así pues, consideraremos en primer lugar las *aptitudes lectoras,* donde el orden de codificación no es libre sino impuesto por la naturaleza del lenguaje. Estas aptitudes se adquieren en un momento relativamente tardío de la infancia, por lo que podemos examinar su adquisición con relativa facilidad (mientras que muchas de las actividades que subyacen a la percepción de personas, objetos y sucesos se adquieren probablemente mucho antes de la edad en que es posible estudiar provechosamente a los niños). Esto se debe en parte a la naturaleza arbitraria de los símbolos que se usan en la lectura (en este punto es preciso evitar un equívoco: no estoy equiparando la lectura con la percepción de un cuadro. Los símbolos artísticos no son, en general, arbitrarios; no se aprenden en el mismo sentido en que aprendemos a leer; y aunque el concepto de «lenguaje de la visión» no está en modo alguno desprovisto de significado, se usa a veces de forma errónea para establecer analogías injustificadas entre la lectura y la percepción pictórica).

Leer un texto letra por letra, como hace un niño cuando decodifica palabras que todavía no ha aprendido a reconocer a partir de su configuración global, exige al lector realizar muchas pequeñas fijaciones adyacentes en una secuencia fija. Se trata tal vez de una forma poco natural de utilizar los ojos, que contrasta bastante con las aptitudes que aprendemos en la cuna, y que mantenemos a lo largo de toda la exploración visual activa de un vasto mundo tridimensional. No debe pues sorprendernos demasiado que la tarea de leer letra por letra provoque aversión.

Esta tarea puede facilitarse de varias maneras; la más simple consiste en imprimir utilizando tipos muy grandes y dejando

mucho espacio entre las letras. Pero el mejor sistema consiste en liberarse de la necesidad de realizar fijaciones letra por letra (o incluso palabra por palabra).

Un texto normal es en muchos aspectos muy redundante: el sujeto no debe, por consiguiente, mirar cada parte de una letra minuciosamente (o cada parte de una palabra) para saber qué está escrito. En suma, el sujeto tenderá (y *debería* tender) a «adivinar» en base a lo que se percibe de forma vaga mediante la visión periférica. Cuanto más capaz sea de prever correctamente el mensaje (en virtud de su conocimiento de la ortografía, de la gramática del lenguaje y de la sustancia del texto), mayores serán sus posibilidades de «adivinar» de forma correcta, y menor el número de fijaciones a realizar. Pero el *conocimiento* es esencial: enseñar al lector a hacer menos fijaciones puede tener escasa utilidad si sus previsiones son y siguen siendo incorrectas.

El lector diestro es capaz de superar ampliamente la necesidad de mirar el texto con atención, porque sabe responder con una palabra o una frase entera a los pocos rasgos que ve de forma clara en su visión foveal. Por consiguiente, sólo necesita fijar aquellas partes del texto que luego, al proseguir la lectura de la página, le permitirán realizar nuevos intentos de adivinar o controlar los anteriores. Sus expectativas con respecto a lo que encontrará al proseguir la lectura se basan en parte en la sintaxis y en el significado de lo que apenas ha leído. Para que sea posible el muestreo y baste con una lectura que no proceda letra por letra se requiere cierta redundancia. Basándose en la redundancia del lenguaje el lector formula y verifica fragmentos del discurso, y sabe bastante acerca de las formas obligadas del lenguaje para presumir dónde debe verificar los fragmentos anteriores y para formular nuevas hipótesis. Además, puede usar la información dada en la visión periférica para seleccionar los lugares en los que debería encontrar la entrada de estímulos posteriores.[34] Cuanto mejor sea el lector mayores son

las fijaciones mediante las que introduce calas en el texto, en la medida en que el texto le proporciona redundancia contextual, y en la medida en que su tarea le permite prestar atención al significado o al contenido y no a la grafía o las formas de las letras concretas. Debemos tener en cuenta que el lector hábil no se limita a mirar una parte del texto globalmente y a aprehender automáticamente su mensaje. Debe tener *intención* de leer la página escrita, «prestar atención» al significado formulando hipótesis acerca del contenido de la próxima cadena de símbolos, y verificar posteriormente en los lugares apropiados del texto las expectativas así formuladas. Ha de generar el material que aún no ha tenido bajo sus ojos en base a fragmentos cualesquiera del material que ya ha visto. Todos los contenidos de sus ojeadas no previstos de acuerdo a este método, ni codificados ni almacenados como parte de una estructura discursiva de este tipo, superarán rápidamente la capacidad de memorización de un material no organizado e independiente. Por consiguiente, una palabra o fragmento totalmente desconocidos se olvidarán pronto; sin embargo, una vez que el individuo ha identificado el estímulo como una palabra o frase particular que le es familiar, puede generar todas las letras particulares de forma secuencial siempre que se le pida (suponiendo que conozca la ortografía), independientemente del número de letras de que se trate.

Apliquemos ahora este análisis de un sistema perceptivo activo, intencionado y exploratorio, que hemos examinado en el contexto del proceso de lectura, al ámbito mucho más rico de la percepción visual de objetos y del espacio.

El primer punto que debe recordarse es que la gama de estimulación que un cuadro (o la propia escena) ofrece al ojo no es utilizada de forma simultánea por el cerebro: sólo logramos ver lo que queda dentro de campo de visión del ojo, y sólo vemos de forma nítida lo que queda dentro del limitadísimo espacio

de la fóvea. Durante una ojeada a la *Gran Ola*, en la figura 6 por ejemplo, la experiencia podría ser semejante a la que se obtiene mirando una de las zonas nítidas en la figura 6a. Miradas sucesivas nos ofrecerán una visión clara de otras zonas del cuadro. Estas miradas no se distribuyen aleatoriamente, sino que están dirigidas de forma que lleguen a la fóvea las partes más informativas del cuadro (Buswell, 1935; Brooks, 1961; Pollack y Spencer, 1968). Por ejemplo, la figura 6a muestra las cinco fijaciones más frecuentes que realizan las personas cuando miran ese cuadro (según los registros de los movimientos oculares realizados por Buswell); con ellas se consigue un muestreo del cuadro indudablemente más completo que el que proporcionan las cinco fijaciones menos frecuentes (fig. 6b). Como en el caso de la habilidad lectora, cuando miramos los cuadros dirigimos nuestras fóveas según las hipótesis que se generan a partir de lo que hemos visto en la visión periférica. Y siempre como en el caso de la lectura, la integración de las imágenes sucesivas que recibimos durante la exploración de un cuadro depende de nuestra aptitud para insertar cada imagen concreta en una especie de «mapa mental», en una estructura cognitiva que almacena la información aportada por cada mirada u ojeada, en una forma que nos permite volver a dirigir nuestra mirada a cualquier lugar que queramos volver a examinar. Una mera persistencia de la visión, un almacenamiento puramente pasivo de las imágenes sucesivamente atisbadas no sería suficiente; sólo produciría una superposición como la de la figura 6c, a medida que las diferentes zonas del cuadro caen sucesivamente en las mismas partes del ojo. Antes al contrario, cada movimiento ocular verifica una expectativa, y lo que percibimos del cuadro es el mapa que hemos recompuesto activamente mediante el ensamblaje de fragmentos más pequeños.

«Percibir una configuración significa discernir el principio a partir del cual se ordenan sus elementos. Ver únicamente los

elementos no basta, puesto que la configuración no estriba únicamente en sus elementos [...] (sino) en la regla que gobierna sus relaciones recíprocas [...]. La visión estereotipada sólo ve aquellas configuraciones que, basándose en sus propios estereotipos, ha logrado prever» (Taylor, 1964). Ésta es la base de la integración visual, la «cola» que une los atisbos sucesivos en una única estructura perceptiva. Si se ha captado la «configuración aprehendida» (o *mapa*) correcta, las imágenes que el ojo capta, sucesivamente, se combinan en la estructura perceptiva de forma que resulta fácil ver la forma estable y difícil distinguir las diferentes ojeadas que la componen. Si no se dispone de mapa (o éste es erróneo) sólo tendremos imágenes momentáneas, discontinuas y desorganizadas.

De esta forma nos percatamos de que, en cualquier momento, la mayor parte del cuadro tal y como lo percibimos no está localizado en la retina del ojo, ni siquiera en el plano del cuadro, sino en el ojo situado en el cerebro (véase Hochberg, 1968). Y es en este ámbito, hasta el momento misterioso, donde la escena representada se almacena de forma codificada, y no como reflejo mental de la escena. Lo que se codifique realmente, y la forma en que se haga, depende de la tarea del observador, de lo que pueda prever y almacenar y del lugar al que mire. Mas desgraciadamente, sabemos muy poco de lo que se codifica y almacena en el proceso de recomposición de un cuadro a partir de una serie de miradas sucesivas. Las violaciones de la coherencia de perspectiva, que hemos tratado anteriormente, parecen demostrar que normalmente no codificamos y almacenamos todos los aspectos métricos de una escena. Por otro lado, sabemos, examinando la figura 4c, que, incluso en la esfera de un único objeto, todo lo que no codificamos y almacenamos se pierde en relación a la percepción.

Éste es pues el lugar en que nuestra familiaridad con los descubrimientos del artista a propósito de la manera de represen-

tar el mundo debe tener su máximo efecto (y tal vez el único efecto) en nuestra percepción de los cuadros. Pero, aunque la afirmación de Gombrich de que tales convenciones son *descubiertas* parece gozar de aceptación generalizada, no son muchos los que están dispuestos a aceptar que los descubrimientos *no* son invenciones: es decir, que las convenciones no son necesariamente arbitrarias, que el artista no tiene libertad para recurrir a cualquier antiguo lenguaje de la visión que se le ocurra. Consideremos el uso de líneas sobre el papel, que se ha propuesto como prueba válida de la naturaleza arbitraria del «lenguaje de las imágenes». Las líneas, que no son otra cosa que trazos de pigmentos, pueden desempeñar las siguientes funciones en la representación pictórica: pueden servir de márgenes de superficies (fig. 7a), de ángulo agudo o *diedro* (fig. 7b [i]), de ángulo romo u *horizonte* (fig. 7c [i]), etc. Sin embargo, una línea sobre un trozo de papel es en realidad muy diferente de cualquier margen o ángulo. Parece por tanto razonable, al menos a primera vista, presuponer que el uso de líneas para conseguir esta finalidad ha de constituir el uso de una convención arbitraria. Pero lo cierto es que las imágenes contorneadas no son, en principio, nada semejante a un lenguaje aprendido: un niño de 19 meses al que se había enseñado su vocabulario sólo a través del uso de objetos sólidos, y que no había recibido instrucción o adiestramiento alguno en relación con significado o con contenido pictórico (y no había visto prácticamente imagen alguna) reconoció objetos representados mediante imágenes de silueta bidimensional o bien mediante fotografías (Hochberg y Brooks, 1962). Así pues, si la capacidad de comprender los dibujos con silueta resulta ser un proceso totalmente adquirido (y podría suceder que no lo fuera; podría ser innato), el aprendizaje habrá de producirse no como un proceso separado, sino en el curso normal del aprendizaje necesario para poder ver los márgenes o límites de los objetos en el mundo. En los dibujos

con silueta, el artista no ha inventado un lenguaje totalmente arbitrario: ha descubierto, por el contrario, un estímulo que equivale de alguna manera a los rasgos a partir de los que el sistema visual codifica generalmente las imágenes de los objetos en el campo visual, y a través de los cuales guía sus acciones intencionadas.

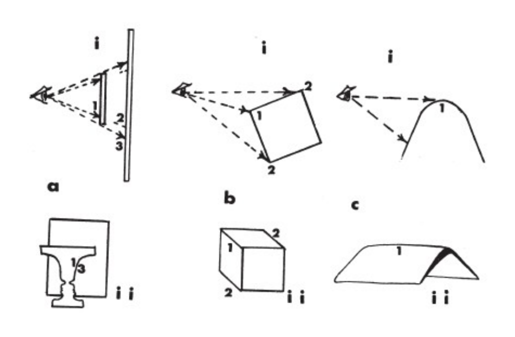


Figura 7.

Conjeturemos acerca de la forma en que se aprenden esas «convenciones» a través de la experiencia con el mundo de los objetos. Observemos el margen o límite de un objeto real: si mueve su ojo por encima de él se produce un aumento imprevisto en la distancia más allá de ese punto. Este hecho tiene consecuencias importantes para los comportamientos óculomotores. Tan pronto como haya decidido mover el ojo de un punto a otro, resultará que los ojos no deberán realizar ajuste alguno, a excepción de moverse. Y además, si los ojos han de fijar un punto cualquiera situado en la superficie mientras la cabeza cambia su posición, o después de haberla cambiado, las posiciones de todos los puntos situados en la superficie, hasta llegar al margen o borde del objeto (fig. 7a [1]), estarán *determinadas* (es decir, todas y cada una de las posiciones pueden fijarse a través de un movimiento ocular definido), mientras que cualquier cambio en la posición de observación de la cabeza hace que varíe la parte del fondo (fig. 7a [2]) que el borde del

objeto esconde a la vista. Así pues, la *forma* (o conjunto de las posiciones fijables) está determinada con relación a una parte del borde del objeto, pero no lo está en relación con ambos. Ahora bien, son precisamente éstas, las propiedades figura-fondo, las propiedades a que recurren, como hemos visto, los teóricos de la Gestalt para buscar las nuevas unidades de experiencia; parece muy plausible, en términos del análisis que acabo de describir (véase Hochberg, 1970, 1968), que estas propiedades reflejen no tanto las actividades de los «campos cerebrales», como la existencia de «expectativas» acerca de las consecuencias de los movimientos realizados por el ojo y la cabeza mientras se mira el margen o el borde de un objeto. Pero ¿por qué tenemos estas expectativas? Porque los movimientos oculares se programan antes de su ejecución (recuérdese que son balísticos). Por tanto, se guían por expectativas, basadas en la visión periférica, de lo que la fóvea encontrará. Pero ¿por qué deberían suscitar estas expectativas unas líneas trazadas sobre el papel? Quizá porque cuando aparece en el campo visual un margen entre dos superficies le acompaña además una diferencia de luminosidad: es decir, el fenómeno se produce a causa de la iluminación, a causa de la diferencia de texturas de la superficie, etc.; una silueta con cierta diferencia de luminosidad proporcionaría un *indicio de profundidad* que ofrecería indicaciones acerca de dónde encontrar en la periferia el borde o margen de un objeto.[35]

Este análisis, si se toma en serio, contiene al menos dos puntos pertinentes para nuestra discusión general de la representación pictórica. En primer lugar, la eficacia del dibujo lineal puede decirnos algo sobre la forma en que percibimos y codificamos el mundo, y no sólo acerca del arte de la representación pictórica. Se debe precisamente a tal posibilidad el hecho de que el estudio del arte pictórico sea también interesante para el psicólogo de la percepción.

Pero las líneas sólo son parte del medio, por así decirlo, y las «convenciones artísticas» son básicamente cuestión de *configuración*. Y en cuanto a las configuraciones, las únicas generalizaciones válidas parecen ser todavía las «leyes de organización» que los psicólogos de la Gestalt instituyeron valiéndose en gran parte de dibujos lineales. Podemos llegar fácilmente a conclusiones sobre las leyes de organización semejantes a las establecidas acerca de los dibujos con silueta. Hemos de señalar en primer lugar que las «leyes de organización» no son probablemente convenciones artísticas puramente arbitrarias. Las coloraciones protectoras con que se camuflan los animales, haciéndose miméticos e invisibles a los depredadores, parecen depender del mismo principio de organización que encubre formas familiares al ojo humano; y sin duda alguna los animales depredadores no han sido influidos por nuestras convenciones artísticas (véase Metzger, 1953). Por tanto, estos factores de la organización se aprenden principalmente a través de la relación con los objetos del mundo real. En segundo lugar, consideremos la causa de que las «leyes de organización» de la Gestalt nos ayudan a percibir correctamente los objetos, y las razones por las que se adquirirían (ontogenética o filogenéticamente) en el transcurso de la relación con el mundo. Hemos señalado que las siluetas de luminosidad diferente ofrecen indicios acerca del margen o límite de los objetos a la visión periférica. Obviamente, no todos los cambios de luminosidad señalan límites de los objetos, los horizontes o los ángulos. Algunos son producidos por la sombra, otros se deben a capas de pigmento, etc. Existen, empero, algunas características que tienden a distinguir las diferencias de luminosidad producidas por límites o márgenes y por los ángulos. Por ejemplo, en la naturaleza es bastante improbable que los límites de dos superficies que descansan a distancias diferentes del observador estén casualmente orientados con relación a la línea de visión, de forma que constituyan un

único contorno continuo en el campo visual. Un contorno continuo constituye una buena señal del límite de un objeto. Por tanto, no debemos asombrarnos por el hecho de que seamos muy sensibles a las discontinuidades de contorno (Riggs, 1965), y porque tendamos a organizar nuestra percepción de forma que los contornos continuos se vean como si fueran el límite o el ángulo de una única superficie («ley de la buena continuación», anteriormente citada).

Esto no niega que las configuraciones con las que representamos las formas en los dibujos con silueta sean ambiguas, puesto que ciertamente lo son: la figura 2c (i) *puede* considerarse una configuración heptagonal plana; la línea de la figura 7c (1) puede considerarse una curva plana (en vez de verse como el horizonte de un semicilindro), etc. Con esto tampoco se pretende negar que estos medios de representar el espacio y los objetos hayan de ser *descubiertos*: después de todo, las líneas y las configuraciones planas no son los objetos que intentan representar (y, como hemos visto, la introspección no nos servirá para identificar los rasgos que hacen que percibamos de esa manera determinada una escena). Ni siquiera podrá negarse que estos métodos de representación constituyen sustitutos poco fieles, ya que no proyectan en el ojo una cantidad de luz idéntica (o ni siquiera aproximada) a la producida por la escena representada.

Y, sin embargo, su ambigüedad no hace a estos dibujos arbitrarios: puedo identificar, supongamos, a Moshe Dayan basándome en una serie de estímulos: 1) imprimiendo su nombre en caracteres tipográficos (lo que *es* arbitrario y no implica las mismas modalidades perceptivo-motoras que utilizo cuando veo su imagen); 2) dibujando un parche para su ojo (algo que también es arbitrario como etiqueta, pero que implica alguno de los rasgos visuales en función de los que se codifica su cara como objeto configurado); 3) mediante una imagen vicaria muy

fiel (un cuadro o una fotografía que ofrezcan al ojo del observador la misma luz que ofrece el propio Dayan; lo que probablemente no es arbitrario); o 4) con un dibujo compuesto por líneas y distorsionado para asegurar que se codifica —una configuración plana y estática de pigmento— como una cara sólida y móvil. Lejos de ser arbitrario, este último método nos permite evitar todas las configuraciones y las estructuras accidentales que se presentan al ojo desde un punto de observación cualquiera perteneciente al propio objeto, y seleccionar únicamente aquellos rasgos que el observador codificará y almacenará según las modalidades que le proponemos. Esto se ejemplifica de forma mucho más clara en el proceso de la *caricatura* intencionada. Cuando se intenta comprender este proceso, el estudio de la percepción visual no debe basarse en análisis puramente geométricos de la estimulación y empezar a afrontar los problemas más obstinados que tienen que ver con la manera en que se codifican y almacenan la forma, el movimiento y el carácter.

4. CARICATURAS DE OBJETOS

Señalemos ante todo que las caricaturas, en el sentido de imágenes que captan la «esencia» de cierto objeto representado, no se limitan a la representación de personas o animales. En realidad, quizá sea más fácil enfocar el problema del significado de «captar la esencia» si se examina en primer lugar la representación caricaturesca de las propiedades físicas de objetos, donde la «esencia» se describe más rápidamente, para retornar luego al centro del problema discutiendo la representación de propiedades «no físicas» como la expresión y el carácter.

Las dos configuraciones de la figura 2c (i) y (ii) son proyecciones igualmente correctas (o igualmente inapropiadas) de un cubo, pero es indudable que la figura 2c (i) se acerca más a la *forma canónica* de un cubo, es decir, a los rasgos a partir de los cuales codificamos y recordamos los cubos. Es difícil recordar dónde y cómo se interrumpen las líneas, aun cuando se mire la figura 2c (ii) con la más absoluta convicción intelectual de que se trata de un cubo. La figura 2c (i) ha captado mejor la «esencia» del cubo. En este sentido, la mayor parte de las demostraciones que los teóricos de la Gestalt han empleado para estudiar «las leyes de organización» (y particularmente aquellas en que se emplean figuras con perspectivas reversibles) representan experimentos e indicaciones para caricaturizar objetos tridimensionales. Sin embargo, se ha prestado en general más atención al enmascaramiento —es decir, a la forma de disimu-

lar la percepción de objetos—, que constituye en cierto sentido lo contrario de la caricatura.

Sólo conozco un estudio experimental que se ocupe directamente de la caricatura. Ryan y Schwarz (1956) confrontaron cuatro modos de representación: a) fotografías; b) dibujos sombreados; c) dibujos con silueta calcados a partir de fotografías, y que, por tanto, contaban con proyecciones precisas; y d) dibujos a la manera del cómic de los mismos objetos (fig. 8). Se presentaron las imágenes durante breves exposiciones, y el sujeto había de especificar la posición relativa de cierta parte de la imagen, por ejemplo la posición de los dedos de una mano. Los tiempos de exposición fueron aumentando, desde un punto en el que eran demasiado breves hasta que fueron suficientes para permitir valoraciones precisas; el resultado fue el siguiente: los dibujos tipo cómic se percibían correctamente con la exposición más breve; los dibujos con silueta necesitaban la exposición más prolongada; las otras dos imágenes se situaban entre ambos extremos y necesitaban exposiciones casi iguales.

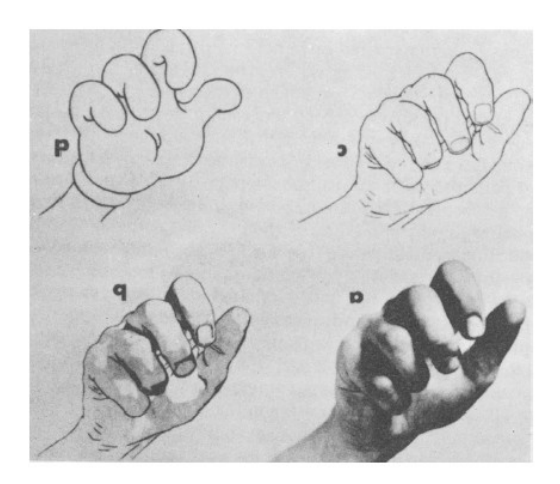


Figura 8.

¿Por qué se capta correctamente el dibujo tipo cómic con una exposición más rápida que la de una fotografía muy preci-

sa? Los contornos o siluetas que se han retenido han sido simplificados. Es decir, curvas suaves han venido a sustituir a las complejas e irregulares: durante el proceso se ha perdido información acerca de la anatomía de la mano (la imagen se ha vuelto por tanto más redundante); el número de fijaciones que requiere su muestreo y la posibilidad de emitir predicciones acerca de las partes no analizadas es menor; en virtud de los rasgos que se han preservado se necesita aplicar un número menor de correcciones a nuestros esquemas codificados (véanse Hebb, 1949; Hochberg, 1968), o formas canónicas, de estos objetos. Además, el objeto representado quizá sea también reconocible en una zona más lateral de la visión periférica. También por esta razón, se necesitan menos fijaciones, y éstas se realizarán probablemente de acuerdo con expectativas más seguras acerca de lo que se verá.

Aunque nadie ha verificado realmente la recognoscibilidad periférica de estos estímulos, las siguientes razones aclaran las aserciones anteriores: 1) Si se aumenta la redondez y la redundancia de las curvas en la figura 8d aumenta también la eficacia de la visión periférica «molesta» y poco apta para captar detalles. 2) Siempre que los contornos se cruzan en algún lugar del dibujo tipo cómic, el artista los ha reorganizado intencionadamente para que se encuentren en ángulo recto; tal vez en virtud de «la buena curva», o tal vez porque en tanto que indicios de profundidad de la «interposición» esta organización permite determinar sin ambigüedad al observador cuál es el límite más cercano, quizá también en la visión periférica. 3) Siempre que los contornos del dibujo tipo cómic representan los límites de «vacíos» o espacios, se ha aumentado su separación relativa. Esto comporta a su vez dos consecuencias: a) cada contorno se puede aislar con mayor claridad de los restantes, incluso en la visión periférica; b) como hemos visto, los factores de la proximidad de contornos y de cerramiento tienden a hacer que una

zona se convierta en una figura (es decir, tienden a hacer que se vea como un objeto). Si se aumenta la separación entre dos dedos, por ejemplo, aumenta el tamaño de las zonas que deberemos ver como espacio vacío, lo que impide que los espacios se vean como objetos.[36] (Obsérvese que el proceso del que estamos hablando es el *inverso* del enmascaramiento; las leyes de organización se usan en este último caso para hacer que los espacios parezcan objetos y para lograr que la pigmentación local sobre un objeto se asemeje a los límites de los restantes objetos).

Así pues, la caricatura ha obtenido mejores resultados que las imágenes más precisas acentuando los rasgos distintivos (véase E. J. Gibson, 1969) a partir de los que se percibe generalmente la naturaleza tridimensional de los objetos. Parece pues plausible que cuando otros artistas recogen y utilizan la caricatura particular de un objeto (véase Gombrich, 1956), la configuración, *como dibujo bidimensional,* pueda perder totalmente —en el curso de su paso a través de los ojos y manos de los sucesivos artistas— su relación proyectiva con el objeto a causa de las sucesivas simplificaciones. Cuando sucede esto, sólo nos queda una relación arbitraria entre el símbolo y su referente. Mas, aunque la distinción entre un símbolo arbitrario y una caricatura simplificada y distorsionada quizá no sea tan clara, no significa que esta última sea tan arbitraria y convencional como la primera. Consideremos las diferencias existentes entre aprender a leer un texto escrito y aprender a «leer» los cómics: muy pocos niños aprenden a leer un texto escrito por su propia iniciativa, es decir, sin recibir instrucciones formales y una buena dosis de aprendizaje a partir de parejas de elementos, *paired-associates learning* (aprender qué sonidos se asocian a un símbolo gráfico determinado). Los cómics, sin embargo, pueden contener muchos símbolos gráficos realmente arbitrarios, pero han de contar también con tantos aspectos en común con

el mundo real de forma *no arbitraria*[37] que no se requiere ninguna educación formal ni aprendizaje alguno a partir de parejas de elementos: desde el momento en que el lector capta la naturaleza del lenguaje parece que ya no precisa de una instrucción ulterior.

Sin embargo, a raíz de lo que acaba de decirse se plantea el siguiente problema: ¿qué tiene en común el objeto representado en la caricatura de la figura 8d con la mano de la figura 8a (es decir, con el objeto proyectado de forma precisa)? Existen dos respuestas posibles.

La primera, que ya hemos considerado de forma incidental, afirma que los diferentes objetos con que estamos familiarizados tienen *formas canónicas* (es decir, formas parecidas a la manera en que se codifican esos objetos en nuestro ojo mental). Así, por ejemplo, los artistas han tendido a dibujar ciertos objetos familiares a partir de posiciones estándar a lo largo de toda la historia. Pirenne ha afirmado (como ya hemos señalado) que el uso de estas formas, se adecuen o no a la perspectiva de la escena de que forman parte, nos ayuda a percibir los objetos de forma no distorsionada, incluso cuando el observador contempla el cuadro desde una posición que no coincide con el centro de la proyección. En la medida en que comprendo la argumentación de Pirenne, cuando el observador realiza correcciones automáticas con relación a la inclinación de la superficie del cuadro, el objeto representado se verá siempre en su forma canónica (puesto que así está proyectado sobre esa superficie). Resista o no esta explicación la investigación cuantitativo-experimental (a la que, pese a poderse hacer, aún no ha sido sometida), la selección de vistas o visiones canónicas —y la violación de la fidelidad proyectiva para mantener las vistas canónicas— convierte a cada uno de estos cuadros en la caricatura de una escena. ¿Por qué el observador no advierte (o no le molesta) nunca esta violación, esta incoherencia proyectiva? Porque esos

rasgos del cuadro no han sido codificados (o almacenados) mirada tras mirada, en mayor medida que la que lo están las indicaciones de los lados i e ii en la figura 4c, a falta de instrucciones concretas. Esto puede servir también para las figuras 8d y 8a; las salchichas en un caso y los dedos en el otro tal vez se almacenen en términos de idénticos rasgos visuales.

La segunda respuesta es la siguiente: además de los rasgos *visuales* del objeto representado existen otros rasgos *no* visuales que serían codificados, o que ofrecerían una base parcial para su codificación. En el experimento de Ryan y Schwarz, la tarea de los sujetos experimentales consistía en reproducir la posición de los dedos en la imagen haciendo que sus propios dedos asumieran una posición semejante. En relación a la tarea de reproducir la posición de la mano, los dibujos precisos, en los que los dedos de secciones rígidas se doblan en la juntura, quizá se asemejen menos a lo que realmente *sentimos* (muscularmente) cuando doblamos los dedos. De ahí que la caricatura pueda en realidad ser no sólo tan informativa como un dibujo preciso, sino incluso directamente más informativa en lo que respecta a los fines de la tarea que debe realizar el sujeto experimentador. Esto constituye, por consiguiente, una segunda manera en que configuraciones visualmente tan dispares como las figuras 8d y 8a se parecerían; es decir, en la respuesta corporal que damos a ambas. No se trata de una idea reciente: forma parte de una antigua teoría de Theodor Lipps, la *teoría de la empatía*, recuperada recientemente y propuesta de nuevo en términos algo diferentes por Gombrich en este mismo volumen y por Arnheim (1969); volveremos a ocuparnos del tema muy pronto.

Escasa es la investigación (y no mucho más abundante la reflexión) que se ha dedicado hasta el momento a la naturaleza de la codificación y del almacenamiento perceptivo de este tipo de caricaturas físicas. De ahí que no podamos decidir si una o ambas explicaciones son al menos parcialmente ciertas. Reciente-

mente, sin embargo, se ha empezado a prestar atención al problema general de la codificación de las formas visuales, y en los años próximos dispondremos de información pertinente a este respecto. Por el momento, vemos que el mismo problema se vuelve a plantear en relación con la percepción de las caras, bien representadas de forma realista (es decir, a partir de proyecciones absolutamente precisas), bien en forma de caricaturas; y es precisamente en este contexto en el que podemos realizar una pequeña contribución al asunto en cuestión.

5. LA REPRESENTACIÓN DE LAS CARAS: SEMEJANZA Y CARÁCTER

El mundo de los objetos rígidos está lleno de regularidades físicas. Algunas de ellas son causadas por el hombre (por ejemplo, el predominio de ángulos rectos y de aristas paralelas), otras son naturales (por ejemplo, la relación entre el tamaño de la imagen y la distancia que produce la perspectiva lineal). Éste es el motivo de que habitualmente sea fácil preguntar si un cuadro parece distorsionado o no, puesto que el sujeto tiene alguna idea acerca de cómo se presentará una escena incluso en el caso de que no la haya visto nunca anteriormente: un De Chirico se presenta distorsionado, pese a que el paisaje representado pueda sernos absolutamente desconocido. Pero ¿qué podemos decir de los objetos *no rígidos* o, de forma más específica, de esa clase de objetos semirrígidos, *las caras*, de que están hechos los retratos?

Gombrich se ha ocupado recientemente de tres problemas de dilatado historial. Dos de ellos se plantean porque las caras se diferencian entre sí en cuanto objetos, bien porque las personas difieran en sus fisonomías permanentes, bien porque cualquier persona cambia de un momento a otro a medida que sus rasgos se deforman en transformaciones no rígidas (Gibson, 1960). ¿Por qué, entonces, podemos decir que un retrato se parece mucho o deforma totalmente a la persona representada si no conocemos al modelo? Y, por añadidura, ¿cómo sabemos si una configuración determinada de una cara en un cuadro (por ejemplo la nariz abocinada) representa el estado de reposo

de una persona con ese carácter fisonómico determinado, o si, por el contrario, presenta una expresión momentánea que deforma temporalmente el estado de reposo (por ejemplo, un rictus despreciativo)? Naturalmente, existen límites en ambos casos en relación con lo que estamos dispuestos a aceptar como retratos precisos. Nadie se ha parecido realmente nunca a un retrato de El Greco o de Modigliani, y seguramente nadie considera que estas pinturas sean proyecciones precisas de modelos monstruosamente alargados. Deben también existir límites con respecto al grado de ambigüedad que un cuadro presenta en relación a la expresión y los rasgos hereditarios: sin duda alguna nadie toma las angustiadas imágenes de un Goya o un Munch como estados de reposo de fisonomías anormales.

El tercer problema se relaciona con los dos anteriores. ¿Por qué parece que atribuyamos expresión a configuraciones de estímulos que en algunos casos parecen adecuadas para suscitar tales respuestas (es decir, caras humanas con los rasgos dispuestos según cierta actitud emotiva familiar), pero que en otros parecen muy alejados tanto de la expresión como del afecto? Entre los casos que parecen difíciles de explicar se cuentan aquellos en que las personas parecen coincidir a propósito de las cualidades afectivas de lo que se presenta como un «garabato» carente de significado trazado en el papel (Arnheim, 1966). Y si estos garabatos evocan respuestas afectivas y emotivas en la persona que los observa, ¿no sería razonable considerar que nuestras respuestas a los retratos son casos especiales de esta respuesta «estética» o «expresiva» más general a las configuraciones visuales? La solución que proponían los teóricos de la Gestalt afirmaba que el «garabato», una determinada configuración de pigmento sobre la tela estructurada en forma de retrato, y nuestro estado afectivo se producen en los mismos campos cerebrales; pero esta solución es demasiado general para ser útil.

Gombrich ha propuesto en este mismo volumen, como respuesta parcial a estos problemas, la idea de que las caras están codificadas según el contenido expresivo, y que esta codificación no se produce tanto en términos visuales como en términos musculares. Esta idea forma parte del núcleo de la teoría de la empatía de Lipps. Éste intentó explicar la estética en términos de la respuesta emotiva o reactiva que se produce en el observador cuando contempla estímulos incluso relativamente sencillos. Esta idea nos parece atrayente porque parece explicar las cualidades afectivas que tan a menudo se atribuyen al arte abstracto y no figurativo, y, al mismo tiempo, la respuesta expresiva que parecemos sentir ante caras que no conocemos, o incluso ante las caricaturas más escuetas.

Decir que codificamos a nuestros semejantes en función de nuestra respuesta muscular puede considerarse una afirmación poética. No obstante, podemos asignarle un significado específico y emplearla para predecir aquellos aspectos de las personas que no podríamos distinguir o recordar, es decir, aquellos aspectos para los que no existe una apropiada respuesta empática muscular. Gombrich ha sugerido, por ejemplo, que sea ésta la razón por la que quizá no seamos capaces de describir el color de ojos o la forma de la nariz de alguien aun cuando sepamos reconocerle sin duda alguna. Esta sugerencia comportaría posiblemente una formulación radical de la explicación basada en el concepto de codificación del movimiento muscular: es decir, que *sólo* se almacenan programas musculares. Pero, naturalmente, esta formulación radical ni es plausible a partir de bases *a priori* (véase también la aportación de Gombrich), ni ha sido confirmada por los resultados de los experimentos sobre el reconocimiento de caras y sobre el reconocimiento de la expresión.

Para estudiar este tipo de problemas los psicólogos han ideado técnicas con diferente grado de eficacia, intentando deter-

minar la naturaleza de los conjuntos de imágenes internas usados en algunos procesos psicológicos (o, más en particular, la dimensionalidad de almacenaje).

En general, como ya hemos visto, las discusiones introspectivas no son muy útiles, y esto es cierto tanto para los conjuntos de imágenes internas como para la percepción en general. Se han elaborado técnicas que nos pueden proporcionar mediciones más objetivas de los tipos de información que se codifican y almacenan, y, sin embargo, aunque estas mediciones no se corresponden por lo general de forma adecuada con las valoraciones realizadas por los propios sujetos a propósito de la fuerza de las imágenes, siempre tienen su propia validez. Se han utilizado tres tipos generales de métodos. El primero consiste en demostrar que la información en cuestión se adquiere mejor mediante una modalidad sensorial concreta y no otra; es decir, a través de la presentación visual y no a través de la presentación auditiva. Esta técnica no puede aplicarse probablemente de forma directa a los tipos de imágenes de los que nos ocupamos. El segundo método consiste en demostrar que el sujeto puede realizar tareas más idóneas para una modalidad sensorial que para otra. Por ejemplo, si proyectamos brevemente un conjunto de números sobre una pantalla, y pedimos a continuación al sujeto con que experimentamos que repita rápidamente y de memoria las cifras diagonales, observaremos que es más probable que lo logre en el caso de que su memoria tenga una estructura visual y no verbal. La argumentación de Gombrich acerca de la incapacidad de recordar el color de los ojos tiende a confirmar la realidad del almacenamiento no visual, en base a la lógica de este segundo método. Deberíamos esperar también, aplicando esta lógica a la formulación radical de la teoría de la empatía, que tras haber observado imágenes de desconocidos, seríamos incapaces de identificarlas si, mezclando las primeras con otras imágenes de desconocidos, la prime-

ra serie de modelos mostrase en su segunda presentación expresiones diferentes de las que hemos visto en la primera. En realidad logramos reconocerlas incluso en esas condiciones (véase Galper y Hochberg); por tanto, no es fácil sostener que codificamos y almacenamos las personas únicamente según sus expresiones (musculares o de otra forma).

El tercer método para medir las imágenes consiste en introducir interferencias sensoriales de determinado tipo: si logro confundir la acción del observador a través de la distracción visual y no a través de la auditiva, deberé concluir que el mecanismo de memoria en juego es en este sentido más visual que auditivo en su estructura. Kowal y yo hemos concebido un experimento de este tipo para verificar la hipótesis según la cual la expresión está codificada en términos de cinestesia o de proyectos musculares. Hemos presentado recientemente a un grupo de personas una serie de imágenes de una misma cara —en una secuencia de expresiones diferentes— a un ritmo de tres por segundo. La misión de los sujetos de experimentación consistía en identificar el orden en que se producen las imágenes, indicándolo sobre una serie de imágenes estáticas de la misma cara. Habida cuenta de que la secuencia cambia a un ritmo demasiado rápido como para permitir que el sujeto conteste durante el intervalo entre dos imágenes, ha de codificar y almacenar la totalidad de la secuencia y revisarla posteriormente en el momento en que decide el orden de la sucesión. Puesto que se presentan demasiadas expresiones diferentes para que el sujeto en experimentación pueda retenerlas en su memoria inmediata, debe observar la secuencia varias veces antes de que sea capaz de reconstruirla correctamente. Durante una de las diferentes fases de visión, se le pide al sujeto que realice a su vez una rápida serie de expresiones faciales diferentes; debería presuponerse que tanto sus planes motores como sus conjuntos de imágenes cinestésicas se interferirán con el reconocimiento de

la secuencia de las caras, en la medida en que las expresiones han sido codificadas muscularmente. Por desgracia, no hemos podido demostrar que exista interferencia alguna con la codificación que hace el sujeto del conjunto de expresiones, ni siquiera con su capacidad para informar de su orden de sucesión.

Las pruebas experimentales contrarias a la formulación radical de la teoría de la empatía no son de forma alguna definitivas, pero indudablemente no hacen que nos sintamos apremiados a aceptarla. La teoría de la empatía en su formulación radical habría proporcionado una serie de restricciones en relación con las respuestas que producimos frente a las caras y un repertorio dentro del cual podrían interpretarse los efectos de cualquier retrato. Con el objeto de poder explicar sobre nuevas bases cómo percibimos y representamos las caras, vale la pena volver a considerar el problema.

El problema estriba en esclarecer la respuesta afectiva y expresiva que damos en relación con las caras, y explicar por añadidura cómo logramos distinguir el parecido auténtico del equivocado y la expresión temporal de la estructura facial permanente. La teoría de la empatía lo explica en su mayor parte afirmando que ofrecemos respuestas expresivas a las configuraciones visuales. Esta explicación se parece bastante, por las razones que a continuación se exponen, a la primitiva interpretación empirista de la percepción de la profundidad: puesto que parecía que no había manera alguna de dar cuenta del espacio percibido que recurriera únicamente a los términos de las propiedades de las configuraciones pictóricas denominadas indicios de profundidad, y habida cuenta de que el atributo perceptivo del *espacio* parecía tan claramente característico de los recuerdos táctil-cinestésicos de las acciones realizadas en el mundo tridimensional, las propiedades espaciales de los cuadros se atribuían al conjunto de imágenes táctil-cinestésicas que presumiblemente suscitaban. La teoría de la empatía, por

razones muy parecidas, ofrece una explicación de la percepción de la cara. Como en el caso de los indicios de profundidad, ni la lógica ni las pruebas experimentales que se aducen son convincentes. Cuando examinamos los hábitos perceptivos que el observador aportará probablemente a la contemplación de los retratos (hábitos que han evolucionado en función de la observación activa de las caras con objeto de extraer la información necesaria para prever el comportamiento de los demás y guiar el personal), la naturaleza de la representación facial asume una forma diferente.

En cuanto a la percepción del objeto en el espacio, contábamos ya con una regla general acerca de la manera en que vemos un cuadro determinado (es decir, percibimos la organización de objetos en el espacio que normalmente proyectaría el mismo tipo de estimulación a nuestro ojo que la que produciría un cuadro), y con una o dos teorías plausibles en concepto de explicación de la regla.

¿Qué han de representar los cuadros con caras pintadas? En primer lugar, podemos preguntarnos, caso de conocer al modelo, si el cuadro se le parece en el sentido de que podamos considerarlo su retrato. Pero aunque se trate del retrato de una persona desconocida, siempre comunica alguna información; como sucede con un paisaje pintado que representa una escena concreta que nunca hemos visto realmente, pero también en este caso somos capaces de advertir si la información es o no coherente. Parte de la información tiene que ver con las características físicas del modelo, como la configuración y la coloración de la cabeza considerada como un objeto semirrígido; también obtenemos información adicional acerca de su sexo, edad y raza. Otro tipo de información tiene que ver con el estado temporal del modelo; así, por ejemplo, con respecto a su expresión emotiva. E incluso parece existir otro que está relacio-

nado con su carácter. ¿Cómo es posible que todo esto se represente con el mismo conjunto de rasgos?

Cuando he mencionado por vez primera el problema que supone distinguir si un cuadro representa una deformación expresiva temporal o un rasgo fisonómico permanente, he advertido que existían límites a lo que estaríamos dispuestos a aceptar como rasgo fisonómico heredado; nadie, por ejemplo, consideraría *El grito* de Munch como una cara en estado de reposo. Esta afirmación adquiere mayor importancia si consideramos las *configuraciones* en las que acostumbran a presentarse deformaciones expresivas.

Expresión temporal y rasgo permanente heredado no son conceptos necesariamente antagónicos. No se trata de una cuestión de todo o nada, de que veamos un rasgo determinado *o* como expresión temporal *o* como carácter heredado permanente;[38] el problema puede resolverse en parte si consideramos este punto con cierto detalle. En particular, el problema se simplifica si advertimos que los rasgos de la cara no se ven normalmente de forma aislada, o en todo caso no en mayor medida de la que las palabras concretas se leen fuera de su contexto. Fijémonos: un alargamiento *momentáneo* de la boca expresa claramente, decimos, una sonrisa fugaz. Pero una boca alargada puede constituir también una deformación más duradera, sin que llegue a constituir un rasgo fisonómico realmente inextirpable; por ejemplo, podría ser un *ademán* característico de esa persona, que indica su propensión a ser complaciente. Naturalmente, también podría constituir un carácter fisonómico inextirpable, que nada tiene que ver con una emoción momentánea, ni tan siquiera con estados de ánimo de vida más larga (es decir, puede ofrecer al observador una etiqueta para la identificación de la persona retratada, y no una señal acerca de su comportamiento probable).

¿Es cierto que no somos capaces de distinguir ambas cosas? No lo creo. Físicamente, los músculos faciales se mueven según esquemas de expresión toscos en respuesta a la inervación simple (Duchenne, 1876), y la tensión y la contracción de los tejidos de la cara, a través de su estructura subyacente rígida, ofrecen al ojo del observador información redundante. En una sonrisa simple y espontánea, por ejemplo, la boca se tensa y los ojos se «arrugan» (fig. 9 [ai]). En una sonrisa voluntaria, en la que el actor inerva los músculos que alargan la boca, las deformaciones serán mucho menores; los ojos, por ejemplo, pueden permanecer inalterables (fig. 9 [aii]). Para distinguir estos dos estados —que tienen significados diferentes en la interacción social— el observador ha de aprender a considerar la relación entre la boca y los ojos como un rasgo diferenciador de ambas estados; podría tratarse de una tarea no mucho más difícil de la que le supone aprender los fonemas que separan un conjunto de sonidos de otro (por ejemplo, *b*eso de *p*eso).[39]

La sonrisa fugaz implicará a los ojos y a las mejillas, además de la boca, en una configuración de tensiones que revelan de forma ostensible su transitoriedad y su inminente resolución. Un retrato concebido de esta forma producirá la impresión de haber captado un momento, de haberlo congelado, y tal vez nos dirá pocas cosas con respecto al modelo a excepción de que él o ella pueden ejecutar esa acción humana. Ciertamente, podemos usar la expresión fugaz para identificar el propio cuadro o el momento, pero esto no serviría para identificar la persona: señala su propio cambio y se esfuma.

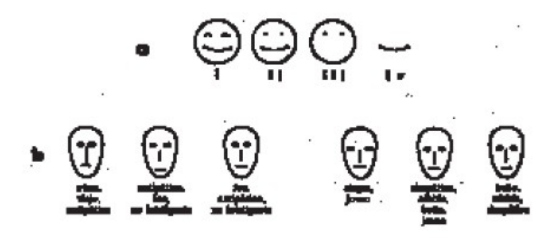


Figura 9.

En el caso de una sonrisa prolongada o habitual, por otro lado, las tensiones han de ser mínimas (los ojos, por ejemplo, se verán graves o atentos pero no dirigidos hacia arriba); vemos un estado que puede durar cierto tiempo. Adviértase que un cuadro, a menos que esté marcado de manera que indique su propia naturaleza momentánea y no característica, se considerará probablemente como un estado típico del objeto o de la escena que representa, puesto que sería estadísticamente improbable que el cuadro reprodujese un momento no característico (es algo similar a la razón por la que la *buena continuación* constituye un determinante tan poderoso a nivel de organización; véase pág. 97). El cuadro nos permite, por tanto, predecir (quizá de modo erróneo) la naturaleza de las posibles actitudes de respuesta de la persona. O bien la cara muestra algunas deformaciones locales, que podemos identificar como cierto *ademán* o *actitud*, pero sin que podamos saber sus consecuencias de conducta (como en *La Gioconda*). En ambos casos, el retrato tiene un «carácter» más o menos obvio. Ese carácter nos servirá también para identificar al modelo, y nos ayudará a predecir sus respuestas sociales en la medida en que la configuración de los rasgos sea una expresión claramente habitual o no momentánea (muchas expresiones habituales cuentan probablemente con sus propios signos que las identifican como tales). Así se soluciona la aparente paradoja acerca de la posibilidad de juzgar o no el retrato de alguien que nunca hemos visto y del que

por tanto nunca hemos captado el carácter; la respuesta a la pregunta de si hemos de considerar un rasgo determinado como una deformación expresiva o como una característica relativamente permanente podría ser: «ambas cosas».

Antes de prestar nuestra atención al último caso, al rasgo fisonómico anormal (frente a la expresión momentánea o al ademán habitual), quedan dos problemas que deberíamos considerar en relación a los estímulos que configuran el «carácter»: a) ¿somos *capaces* de responder a «variables de orden superior» (Gibson, 1950, 1960, 1966) que suponen no uno, sino varios rasgos diferentes (por ejemplo, los labios dilatados, las comisuras de la boca ligeramente entradas hacia dentro, los ojos sin fruncir) con una sola respuesta unitaria (por ejemplo «afabilidad calmada»)?; y si la respuesta es afirmativa, b) *¿por qué*?

En cuanto a la posibilidad de responder o no de tal forma: la respuesta parece ser «sí», pero con una precisión; es decir, nos costará algo más lograrlo que en el caso de rasgos particulares. Consideremos los rasgos necesarios para identificar la edad de un modelo que nunca hemos visto anteriormente. Podemos decir si tiene los cabellos prematuramente grises, si la cara está surcada de arrugas prematuras, o bien si tiene los pómulos hundidos, etc. Si bien ninguno de estos indicios, considerados individualmente, define la edad del modelo, siempre conseguimos establecer valoraciones sutilmente selectivas acerca de su edad y reconocerlo como el mismo modelo que habíamos contemplado en otro retrato. El problema, como admite en este libro el propio Gombrich, es bastante afín al problema relacionado con la forma de percibir la expresión, y la solución creo que es idéntica: hemos aprendido los rasgos definidores de la edad, locales y de orden superior, comunes a todos los hombres (y a las mujeres no maquilladas), y existen rasgos fisonómicos hereditarios que normalmente no varían mucho de un grupo cronológico a otro o de una deformación expresiva a otra.

Ha de añadirse una precisión a lo anterior: la distinción que establezco entre rasgos de «orden superior» y rasgos «locales» se basa en la posibilidad o imposibilidad de aislar un rasgo-estímulo determinado durante una única mirada, en cuyo caso se trata de un rasgo local (es decir, puede ser una configuración compacta que cae totalmente dentro del campo de visión foveal en una ojeada, o bien una configuración suficientemente burda como para ser reconocible aun en el caso de que en su mayor parte caiga dentro del ámbito de la visión periférica), o, por el contrario, necesitamos realizar varias miradas para examinar la configuración característica de la estimulación (por ejemplo, las comisuras de la boca, las mejillas y los párpados), y estaremos entonces en presencia de un rasgo de orden superior, cuya percepción exige mayor tiempo (al menos 250 milisegundos por mirada) y dispositivos específicos para codificar, prever y almacenar la configuración general entre una mirada y otra (véase la pág. 91).

El siguiente problema a considerar es *por qué* respondemos a los indicios relacionados con las características temporales, habituales y permanentes del modelo.

Las expresiones emotivas momentáneas (y algunos de los ademanes de vida más larga, como la *vigilancia*) forman parte del bagaje propio de la especie desde hace mucho tiempo. Mucho antes de que se desarrollara el actual lenguaje humano, tan práctico, sirvieron tal vez de señales que, una vez manifestadas por una persona, exigían a todos los observadores atención y respuestas (de vigilancia, ataque, fuga, aproximación sexual, etc.). Dados los mecanismos nerviosos para emitir estos comportamientos faciales (y corporales) en forma de señales dirigidas a los restantes miembros del grupo, parece bastante probable que se hayan aprendido rápidamente gestos *parciales* útiles en una comunicación de índole menos emotiva. La comprensión del lenguaje (como la lectura) exige probablemente previ-

siones y expectativas muy importantes; los ademanes del que habla contribuirán a reducir la incertidumbre del oyente a propósito del mensaje verbal, o a propósito de la naturaleza general de las intenciones del que habla (así, por ejemplo, truculento, atento, afable, deferente). Estos rasgos distintivos de la interacción social se aprenderán como los fonemas, a través de los cuales el oyente aprende a distinguir una palabra de otra. Y esto es cierto tanto en lo que se refiere a la previsión de los mensajes lingüísticos propiamente dichos, como en cuanto atañe a los procesos que dirigen los complejos aunque bien armonizados «rituales de interacción» a partir de los que se estructura y mantiene el contacto social (Goffman, 1967).

Debemos recordar que se requiere tiempo (y varias miradas) para examinar las expresiones de orden superior, así como la argumentación que se acaba de exponer según la cual las expresiones faciales sirven de señales que guían la interacción social (y la audición activa) estructurando las previsiones de los participantes. Por consiguiente, deberíamos esperar que, en general, incluso una única parte localizada de una expresión de orden superior baste para hacer de señal, y que ésta tenga *algún* efecto expresivo en el observador: por ejemplo, una boca alargada, aun en el caso de que los ojos no lo ratifiquen, nos ofrece una base aproximada para suponer que se trata de una sonrisa (figura 9a [ii]). Los indicios locales (es decir, las desviaciones con respecto a la norma de cómo deberían presentarse los rasgos de la cara en estado de reposo) funcionan como las sílabas iniciales de las palabras: podrían desmentirse o confirmarse por los sucesos posteriores, pero en el ínterin influyen probablemente en las expectativas del observador. Esto nos lleva a la cuestión final, el rasgo fisonómico anormal.

La persona que tiene la boca larga cuenta con uno de los rasgos locales de la sonrisa; pero se trata de un único rasgo, y todos los restantes que la confirman faltarán con casi total segu-

ridad (es decir, es improbable que también sea el caso que haya heredado ojos que, en posición de reposo, parezcan «arrugados» o fruncidos, como sucede al emitir una sonrisa espontánea). Si el resto de la cara es totalmente neutra (fig. 9a [ii]) y no contradice realmente la sonrisa, se codificará probablemente como una cara dotada de un ademán sonriente. Tras un largo período de familiaridad con el modelo sería capaz de identificar aquellos signos específicos y personales que me permitirían contradecir el ademán (falsamente) calificado a causa de su boca alargada. En el caso contrario, la boca alargada influiría en mis expectativas sobre él. Obviamente los caracteres fisonómicos heredados de una persona *afectan* a los juicios que emitimos acerca de su expresión, aun en el caso (o precisamente por esto) de que no seamos capaces de captar *precisamente* su estado de reposo. Existe gran número de pruebas experimentales a favor del hecho obvio de que personas totalmente desconocidas, aun cuando sus facciones estén «en reposo» (si es que las facciones pueden permanecer en reposo mientras la persona está viva), parecen poseer rasgos caracteriales individualizables. Las personas revelan una coherencia bastante alta en sus opiniones cuando se les pide que valoren, basándose en fotografías, los caracteres o las personalidades de individuos que nunca habían visto anteriormente (véase Secord, 1958), y también cuando se les pide que determinen qué es lo que una persona intenta transmitir mediante un enunciado ambiguo, incluso en una situación social parcamente descrita (Hochberg y Galper, en curso de publicación).

Mi tesis se parece bastante a la que he propuesto anteriormente para explicar la eficacia de los dibujos con silueta y la de las «leyes de organización» de la Gestalt (es decir, que las líneas se usan como indicios acerca de los límites o bordes de los objetos que presuponemos que encontraremos cuando hacemos un muestreo del campo visual), así como para explicar el proce-

so de lectura (o sea, que las letras y las formas de las palabras que vislumbramos en una fijación sirven como indicios acerca de las que podemos presuponer que encontraremos cuando sigamos sometiendo el texto a muestreo). Mi propuesta actual sostiene que los rasgos expresivos de una persona sirven para señalar lo que esa persona hará a continuación (Hochberg, 1964), y, por consiguiente y ante todo, para reducir la incertidumbre del observador con respecto a lo que la otra persona intenta decir o hacer. Si un rasgo local tiene la forma que tendría en uno de los gestos paralingüísticos habituales y si no lo refutan los demás rasgos, evocará una «expectativa expresiva» en el espectador. Incluso los rasgos que no tienen lugar en una deformación de la expresión (por ejemplo la frente alta) pueden tener una connotación expresiva por dos razones: 1) porque pueden presentar una relación que también presenta una determinada deformación de la expresión (por ejemplo, las cejas enarcadas); o 2) porque pueden diferir con respecto a la norma en la dirección de cierto modelo bien definido que comporta su propia serie de expectativas (por ejemplo, ser infantil).

De esta forma evidenciamos que las caras, aunque estén en reposo, producen efectos expresivos en el observador, y podemos hacerlo sin tener que recurrir necesariamente a la teoría de la empatía. Por otro lado, incluso las líneas aisladas tendrán generalmente un determinado rasgo de su forma en común con cierto ademán expresivo, en la medida en que el observador los considera rasgos expresivos. Así ocurre cuando no existe ningún modo de verificar los rasgos restantes de la cara (inexistente) (fig. 9a [iv]). Precisamente una de las posibilidades de la caricatura consiste en eliminar los rasgos que la puedan contradecir y, en consecuencia, puede presentar la boca alargada del modelo, característica y reconocible por todos, como un ademán expresivo en lugar de presentarla como el rasgo fisonómico heredado que tal vez sea en realidad.

Esta explicación presupone que las líneas y las configuraciones de una caricatura obtienen sus efectos porque se codifican de igual forma que los gestos expresivos a los que hemos de prestar normalmente atención en nuestro trato con las demás personas. Así pues, los símbolos de la iconografía de los cómics no son arbitrarios en el sentido de que hayan de ser aprendidos a través de la experiencia junto con el repertorio de elementos expresivos del artista. Aunque no existe investigación alguna acerca de este punto, parece indudable que al menos parte del contenido de las viñetas del cómic pueden comprenderse sin necesidad de un aprendizaje específico: incluso niños muy poco instruidos reconocen (y se deleitan con ellos) los dibujos animados y los cómics.[40] En la mayoría de los casos, el dibujo animado o el cómic están «equivocados», en el sentido de no producir en el ojo el mismo haz de rayos lumínicos que produce el objeto. ¿Qué rasgos de Mickey Mouse pueden hacerse coincidir con los de un ratón auténtico? ¿o con los de un ser humano? Y, sin embargo, la forma en que se codifica y almacena la fisonomía y la expresión de Mickey Mouse *ha de ser de algún modo idéntica* a la forma en que se almacenan las de un ratón o las de un ser humano. Puesto que es bastante probable que estas semejanzas no dependan simplemente de que se nos haya enseñado a aplicar los mismos nombres verbales a ambas series de configuraciones (es decir, tanto a los rasgos de las caricaturas como a los de los objetos que éstas representan), lo que aprendamos a propósito de la caricatura nos ayudará a comprender cómo se perciben las caras.

Un procedimiento que permite descubrir los rasgos de la caricatura consiste en emplear lo que Gombrich ha denominado la «ley de Toepffer»: se aportan variaciones sistemáticas a los dibujos de rostros y se descubre el efecto que producen en el observador. Se han realizado algunos trabajos en esta orientación, usando en su mayor parte dibujos muy simples como los

de la figura 9b (Brunswik y Reiter, 1937; Brooks y Hochberg, 1960). Los sujetos de experimentación parecían coincidir en cuanto al humor, la edad, la belleza, la inteligencia, etc., de los modelos de estas figuras; al cambiar los aspectos de la configuración de los estímulos, cambiaba consecuentemente la valoración de los sujetos de experimentación a propósito de los sistemas totales (o «paquetes») de rasgos: imágenes en las que se elevaba la boca se consideraban alegres, jóvenes, no inteligentes y sin energía (Brunswik y Reiter, 1937; Samuels, 1939). Existen razones suficientes para dudar de que estos simples dibujos puedan considerarse realmente como una serie de caricaturas de caras, y para poner en duda que los resultados de esta investigación sean aplicables a imágenes más complejas y más realistas, así como a fotografías; se trata, empero, de un problema que requiere investigación empírica, y parece meridianamente claro que es posible emprender una investigación fructuosa mediante instrumentos semejantes.

No conozco investigación alguna dirigida a examinar la inteligibilidad relativa de las caricaturas de personas frente a los retratos realistas y las fotografías, pero parece bastante verosímil suponer que el reconocimiento sería más rápido con buenas caricaturas que con imágenes no distorsionadas. Además de los factores mencionados en relación con el experimento de Ryan y Schwarz, existen tres razones adicionales por las que las caricaturas son quizá más eficaces que las fotografías, razones que se refieren concretamente a las caricaturas de personas.

En primer lugar, debemos señalar que las caricaturas posibilitan un vocabulario visual más compacto. Es decir, las caricaturas usan un número relativamente pequeño de rasgos para representar un conjunto mucho mayor de caras (recuérdese que usamos la palabra «rasgos» en un sentido general que se aplica al texto, al lenguaje y a los objetos y no sólo a aquellas partes anatómicas importantes de la cara a las que se alude fre-

cuentemente con este término). Hay tres razones por lo menos que hacen que baste con un número relativamente pequeño de rasgos:

1. Si bien las partes anatómicas de las fisonomías humanas pueden diferir muchísimo unas de otras y según múltiples gradaciones, algunas de estas diferencias son realmente imperceptibles.
2. Más importante que el hecho de que algunas de las maneras en que las caras difieren las unas de las otras sean imperceptibles, es que *no necesitamos advertir todas las formas en que las caras difieren entre sí para poderlas distinguir*. Para cada grupo de caras que queramos identificar una a una rápida y certeramente, el conjunto de rasgos con que debemos contar si hemos de identificar una cara puede ser quizá considerablemente menor en número que el conjunto de rasgos que realmente varían de una persona a otra. Es decir, las diferencias entre las personas de un determinado grupo son probablemente *redundantes* en el sentido técnico del término (Garner, 1962). Por consiguiente, el observador sólo necesita identificar la serie de caras que realmente se usan (por ejemplo, jefes de Estado, actores célebres, los personajes de determinado comic), y para esta tarea bastará con un pequeño vocabulario visual. Esto supone lo que Garner y sus colegas demostraron que era cierto en relación al reconocimiento y almacenamiento de configuraciones abstractas (1963, 1966): que las cualidades (y la identificabilidad) de un estímulo particular dependen del conjunto total de estímulos a los que el observador particular atribuye el estímulo particular. (Me parece que esto vale también para lo que normalmente se entiende por «valor estético»; pero de esto me ocuparé en otra ocasión). Valga como ejemplificación de este punto lo siguiente: un parche en el ojo puede servir para identificar a Moshe Dayan en el contexto de los políticos; en los relatos infantiles podría significar, empero, Old Pew; y en una tripulación de piratas no serviría para identificar a nadie en particular.
3. Finalmente, hemos visto que en los cuadros se toleran incoherencias que sería imposible tolerar en la realidad física; y ello significa que el caricaturista tiene libertad para elegir los rasgos para que cada uno de ellos se aproxime a su propia forma canónica (es decir, para que cada rasgo aparezca aproximadamente en la forma en que se recuerda), y para que también la configuración obtenida por la organización de los rasgos se aproxime a la *propia* forma canónica, si bien nunca jamás podría verse cara alguna de esa forma a partir de un punto de vista único.

Estos factores contribuirían en su conjunto a hacer de la caricatura algo más inmediatamente comprensible que la imagen

realista proporcionada por una fotografía perfecta, que estimula el ojo de forma idéntica a como lo hace la persona que se ha retratado. Si, por añadidura, un rasgo «accidental» de patrimonio fisonómico, que es tan característico de esa persona como para identificarla, puede ser presentado de manera que sea también característico de cierto ademán expresivo (que, a su vez, se ajusta al contexto en el que debemos pensar a esa persona; véase Gombrich, 1956, pág. 344), puede suceder también que la caricatura logre cambiar nuestra actitud hacia esa persona. La investigación acerca de la naturaleza de la caricatura puede desempeñar un papel determinante en el estudio del modo en que percibimos y pensamos las personas, semejante al que ha desempeñado la investigación sobre los indicios de profundidad de Leonardo en relación al estudio de la percepción del espacio.

6. RESUMEN

En el sentido más simple, un objeto puede «representarse» sustituyéndolo por otro cualquiera que proyecte una luz de un tipo semejante en el ojo del espectador. Los problemas son en este caso de carácter predominantemente geométrico, y las prescripciones de Leonardo se ocupan de esto. Pero la razón que hace que veamos los cuadros como escenas representadas, y no como lienzos modelados, así como la razón por la que no sólo toleramos sino que exigimos «deformaciones» o desviaciones siempre mayores en relación a la fidelidad proyectiva en escenas y retratos, se busca fundamentalmente en problemas psicológicos, concibiéndolos a menudo como la demostración de la naturaleza simbólica y arbitraria del «lenguaje pictórico». Incluso nuestra percepción de una imagen estática requiere, sin embargo, que las miradas sucesivas se integren durante el tiempo establecido (como cuando leemos un texto o vemos montajes de dibujos animados), y por ello consta principalmente de recuerdos y expectativas que reflejan una interacción mucho más rápida y estrecha con el mundo (y con sus señales, sobre las que una atención ulterior puede hacernos reflexionar) de la que se asocia con el concepto de «símbolos». Los rasgos fundamentales de la representación pictórica derivan probablemente de la relación con el propio mundo (totalmente aprendida y no innata), no dependen de la convención arbitraria según la cual el artista es libre de imaginar a placer.

Arnheim, R.: *Toward A Psychology of Art*, Los Ángeles, University of California Press, 1966.

—; *Visual Thinking*, Los Ángeles, University of California Press, 1969. Attneave, F., y Frost, R.: «The Discrimination of Perceived Tridimensional Orientation by Minimum Criteria», *Perception and Psychophysics* 6, 1969, págs. 391-396.

Brentano, F.: *Psychologie von Empirischen Standpunkt*, Leipzig, Félix Meiner, 1924-1925.

Brooks, V.: «An Exploratory Comparison of Some Measures of Attention», tesis de licenciatura, Universidad de Cornell, 1961.

Brooks, V. y Hochberg, J.: «A Psychological Study of 'Cuteness'», *Perceptual and Motor Skills* 11, 1960, pág. 205.

Bruner, J. S.: «On Perceptual Readiness», *Psychological Review* 64 (1957), págs. 123-152.

Brunswik, E.: *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*, Los Ángeles, University of California Press, 1956.

Brunswik, E., y Reiter, L.: «Eindrucks Charaktere Schematisierter Gesichter», *Zeitschrift f. Psychol*. 142, 1937, págs. 67-134.

Buswell, G. T.: *How People Look at Pictures*, Chicago, University of Chicago Press, 1935.

Duchenne, G.: *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, París, Bailliere et Fils, 1876.

Epstein, W., Park, J., y Casey, A.: «The Current Status of the Sizedistance Hypothesis», *Psychological Bulletin* 58, 1961, págs. 491-514.

Escher, M.: *The Graphic Works of M. C. Escher*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1961.

Galper, R. E., y Hochberg, J.: «Recognition memory for photographs of faces», *American Journal of Psychology* 84, 1971, págs. 351-354.

Garner, W. R.: *Uncertainty and structure as psychological concepts*, Nueva York, Wiley, 1962.

—; To perceive is to know, *American Psychology* 21, 1966, págs. 11-18. Garner, W. R. y Clement, D. E.: «Goodness of pattern and pattern uncertainty», *J. verb. Learn. verb. Behav.* 2, 1963, págs. 446-452.

Gibson, E. J.: *Principies of Perceptual Learning and Development*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1969.

Gibson, E. J.; Osser, H.; Schiff, W. y Smith, J.: *Cooperative Research Project No. 639*, U. S. Office of Education.

Gibson, J.: «A Theory of Pictorial Perception», *Audio-visual Communications Review* 1, 1954, págs. 3-23.

—; *The Perception of the Visual World*, Nueva York, Houghton Mifflin Co., 1950 (trad. cast.: *Percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974).

—; «Pictures, Perspective and Perception», *Daedalus* 89, invierno de 1960, págs. 216-224.

—; *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1966.

Goffman, E.: *Interaction Ritual*, Garden City, Anchor, 1967 (trad. cast.: *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).

Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 1956 (trad. cast.: *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 2003).

—; «The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World», en *Logic and Art, Essays in Honor of Nelson Goodman*, Richard Rudner e Israel Scheffler (comps.), Indianápolis y Nueva York, 1972, págs. 129-149.

Goodman, N.: *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*. Indianápolis, Ind., The Bobbs-Merril Co., Inc., 1968 (trad. cast.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral).

Hebb, D.: *The Organization of Behavior*, Nueva York, Wiley, 1949.

Hochberg, J.: «Attention, Organization and Consciousness», en *Attention: Contemporary Theory and Analysis*, comp. D. I. Mostofsky, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1970.

—; *Perception*. Nueva York, Prentice-Hall, 1964.

—; «In the Mind's Eye», en *Contemporary Theory and Research en Visual Perception*, R. H. Haber (comp.), Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

—; «Nativism and Empiricism in Perception», en *Psychology in the Making*, L. Postman (comp.), Nueva York, Knopf, 1962.

—; «The Psychophysics of Pictorial Perception», *Audio-Visual Communications Review*, 1962, págs. 10-15.

Hochberg, J., y Brooks, V.: «The Psychophysics of Form: Reversibleperspective Drawings of Spatial Objects». *American Journal of Psychology* 73, 1960, págs. 337-354.

—; Pictorial recognition as an unlearned ability: A study of one child's performance, *American Journal of Psychology* 75, 1962, págs. 624-628.

Hochberg, J. y Galper, R. E.: «Attribution of intention as a function of physiognomy», *Memory and Cognition*, 2, 1974, págs. 39-42.

Lashley, K. S.: «The problem of serial order in behavior», en *Cerebral Mechanisms in Behavior, The Hixon Symposium*, Lloyd A. Jeffress (comp.), Nueva York, Wiley, 1951.

Metzger, W.: *Gesetze des Sehens*. Francfort, Waldemar Kramer, 1953.

Miller, G. A.; Galanter, E. y Pribram, K.: *Plans and the Structure of Behavior*. Nueva York, Henry Holt and Company, 1960.

Pirenne, M. H.: *Optics. Painting and Photography*, Londres, Cambridge University Press, 1970.

Pollack, I. y Spencer: «Subjective Pictorial Information and Visual Search», *Perception and Psychophysics*, 3 (1-B), 1968, págs. 41-44.

Riggs, L. A.: «Visual Acuity», en *Vision and Visual Perception*, C. H. Graham (comp.), Nueva York, Wiley & Sons, 1965.

Ryan T., y Schwartz, C.: «Speed of Perception as a Function of Mode of Representation», *American Journal of Psychology*, 69, 1956, págs. 60-69.

Samuels, F.: *Judgement of Faces, Character and Personality*, 8, 1939, págs. 18-27.

Secord, P. F.: «Facial features and inference processes in interpersonal perception», en *Person Perception and Interpersonal Behavior*, R. Tagiuri y L. Petrullo (comps.), California, Stanford University Press, 1958.

Taylor, J.: «Design and Expression», en *The Visual Arts*, Nueva York, Dover, 1964.

Tolman, E. C.: *Purposive Behavior In Animals and Men*, Nueva York, Century, 1932.

MAX BLACK

¿Cómo representan las imágenes?

Algunas preguntas. En la pared tenemos un cuadro: muestra de forma clara una carrera ecuestre, con árboles que pudieran ser hayas situados en el fondo y un mozo de cuadro que hace una cosa u otra situado en primer plano. Que el cuadro muestra todas estas cosas, que todas estas cosas y algunas más pueden verse en el cuadro, está más allá de cualquier duda. Pero ¿a qué se debe que ese cuadro sea una imagen de un caballo, de árboles y de un hombre? O dicho de forma más genérica, ¿a qué se debe que un cuadro o una fotografía «naturalista» se convierta en una representación de su propio tema o sujeto? Y ¿cómo cambia la situación, admitiendo que sea cierto, cuando se trata de representaciones «convencionales» como mapas, diagramas o modelos? ¿En qué medida la «convención» o la «interpretación» contribuyen a constituir la relación entre cualquier representación y su tema?

Quisiera ocuparme de este tipo de cuestiones (si bien no de todas ellas en la presente ocasión), y más con la esperanza de precisar las propias preguntas que de hallar respuestas aceptables. Las principales dificultades de la investigación surgen de la falta de claridad de palabras como «representación», «tema» y «convención», que se proponen a la mente de forma natural y que no pueden eliminarse sin engorrosas paráfrasis.

Dudas preliminares. ¿Merece la pena plantearse cuestiones tan imprecisas y confusas como las anteriores? ¿O son mera-

mente síntomas del prurito que impulsa al filósofo a devanarse los sesos con aquello que para los demás no es problemático? Pues bien, el prurito es contagioso, aun para los profanos. Lo desconcertante es que, como pronto veremos, las respuestas más plausibles de entre las que se proponen son susceptibles de objeciones graves y tal vez fatales. E incluso respuestas parciales repercuten en esferas como la percepción, la cognición, la estructura de los sistemas simbólicos, las relaciones entre pensamiento y sensación y las estéticas de las artes visuales. Comprender las razones que fundamentan las excesivas opiniones discordantes suscitadas por preguntas acerca de la representación sería estímulo suficiente como para afrontar una investigación que amenaza con ser ardua e incluso fatigosa.

Algunas definiciones operativas. Cuando una pintura u otro tipo de representación visual, como una fotografía, es una pintura *de* algo, *S*, diré que *F representa a S*; y a la inversa, diré que *F* está en una *relación de representación* con respecto a *S*. Sin embargo, todavía son posibles las equivocaciones.

Supongamos que *F* muestra a Washington cruzando el río Delaware. Así pues, la relación entre *F* y la travesía real del Delaware, realizada en el año 1776, es tal que el cuadro de aquel episodio histórico puede valorarse como más o menos fiel, o más o menos inadecuado. No quiero considerar aquel acontecimiento histórico como un caso especial del tema *S* introducido en el último párrafo. Consideremos, por contraste, el caso de otra pintura, que muestre a Hitler cruzando el Hudson en el año 1950: no existe en este caso ningún hecho real que pueda servir como control de la fidelidad de la pintura; sin embargo, continuaremos diciendo que en el cuadro existe un «tema» que ella representa.

Llamamos a la travesía del Delaware por Washington la *escena original* a que se refiere el cuadro; y por prurito de precisión diremos que el cuadro no se limita a representar esa escena,

sino que más bien la *retrata*. Así pues, la pintura de la travesía imaginaria del Hudson por Hitler no tendría ninguna escena original que retratar; pero se puede decir que *muestra* un cierto tema. De ahí que retratar y mostrar se consideren casos especiales de la representación.

Podría concebirse el tema que se muestra como el *contenido* de la representación visual.[41] Me ocuparé de la representación en el sentido especial de «mostrar», y por tanto del «tema» de un cuadro que constituye su «contenido», no de la «escena original». Donde el contexto lo permita y no aparezca ninguna indicación determinada, el lector puede por tanto considerar de ahora en adelante que «representar» y «mostrar» son sinónimos.

Debería tenerse presente que no pretendo afirmar inicialmente que exista una diferencia irreducible entre «tema» y «escena originaria». Y lo que es todavía más importante, tampoco pretendo, como podría sugerir erróneamente el discurso acerca de la relación entre *F* y *S*, afirmar la existencia del «tema» *S* como una entidad independiente de por sí. Es compatible con todo lo dicho hasta el momento que *mostrar-S* pueda revelarse como un predicado unitario, sin implicación alguna en relación a la existencia o inexistencia de *S*. Así pues, la presencia de *S* en la «representación de *S*» podría ser «intensional», no «extensional».

En búsqueda de criterios. Un investigador que se propusiera un ambicioso análisis de nuestro programa de preguntas podría esperar descubrir una definición analítica de *mostrar* o de *mostrar-S*, es decir, una fórmula que tuviese la siguiente estructura: donde *R* debe sustituirse por cualquier expresión más específica y más clara (sea cual fuere el significado que se le quiera dar) de la palabra no especificada, «muestra». *R* constituirá por tanto la condición suficiente y necesaria para que *F* «muestre» *S*.

Quizá no sea realista esperar encontrar una serie de condiciones suficientes y necesarias que se adecuen a este esquema. Pero no hace falta pretender fijarse en este objetivo, puesto que ya sería muy clarificador conseguir aislar algunas de las condiciones necesarias. Una finalidad todavía más modesta, pero bastante difícil de conseguir, consistiría en elaborar algunos *criterios* para la aplicación de expresiones de la forma «muestra *S*», es decir, condiciones que cuenten únicamente, en virtud del significado relevante de «muestra», para o contra su aplicabilidad en situaciones determinadas. Estos criterios no han de ser invariable y universalmente relevantes, siempre apropiados cuándo tenga sentido hablar de alguna cosa que hace ver o muestra otra: los criterios de aplicación podrían variar de un caso a otro en función de una modalidad sistemática y descriptible. La finalidad consistiría entonces en un análisis parcial pero explícito del patrón de utilización de «representa» y de sus parónimos, antes que en una definición formal.[42] Sin embargo, si bien el programa es éste, me propongo en primer lugar examinar de forma sucesiva cierto número de condiciones plausiblemente necesarias para «mostrar». Sólo después de haber llegado a la convicción de que ninguna de ellas por separado —y aún menos todas en conjunto— puede servir como análisis de nuestro problema inicial, procederé a articular un tipo de respuesta más flexible.

Alguien, influido por las indagaciones paralelas de Wittgenstein sobre los conceptos fundamentales, podría considerar nuestra tarea, pese a estar circunscrita de esta forma, como algo reprobable, incluso quijotesco, por cuanto se espera encontrar las «pautas de uso», demasiado complicadas para poder reducirse a cualquier tipo de fórmula. Podríamos responder a este tipo de pesimismo recordando aquel «poder creativo» del lenguaje, tan importante como tópico, en virtud del cual podemos comprender qué significa cualquier cosa que tenga la forma «*F*

es una pintura de *S*», incluso cuando se predique de una pintura realizada en un estilo nuevo, insólito o recóndito. Que creamos comprender qué se dice en estos contextos constituye un sólido argumento a favor de la existencia de una pauta subyacente de aplicación que debe ser revelada. Aun en el caso de que esto fuera una ilusión, merecería una explicación.

Una objeción fundada. Una búsqueda de los criterios analíticos de aplicación del «mostrar» recuerda naturalmente los múltiples e inútiles esfuerzos que se han hecho en busca de un análisis total o parcial del significado verbal. En realidad, en este caso se trata de algo más que analogía. De un texto verbal se puede decir correctamente, haciéndose eco de algunas de nuestras formulaciones precedentes, que constituye una descripción o una representación *de* cierta escena, situación o estado de cosas, presentada a través del «contenido» del texto y quizá correspondiente a cierto hecho verificable (análogo de nuestra «escena original»). Se plantean por tanto preguntas que parecen paralelas a la planteada a propósito de la representación pictórica que yo he enfatizado. Algunos autores intentan asimilar realmente estas últimas a las primeras, extrayendo sus conceptos explicativos y analíticos del campo de la semántica verbal.

Ahora bien, ¿existen suficientes buenas razones para pensar que una búsqueda de un mapa conceptual del significado verbal esté destinada al fracaso? John Austin, recientemente desaparecido (véase Austin, 1961), parecía creerlo en función de razones que no parecen haber sido discutidas en la bibliografía impresa.

Austin contrapone a la búsqueda del significado de una palabra o expresión particular lo que a su juicio constituye la búsqueda ilegítima del significado en general. Nos recuerda que al primer tipo de pregunta se responde cuando somos capaces de «explicar la sintaxis» y de «demostrar la semántica» de la palabra o expresión considerada. Es decir, cuando podemos definir

los límites gramaticales de la expresión y sus vínculos ostensivos o cuasi-ostensivos con objetos y situaciones no verbales (cuando esto sea apropiado). Pero después Austin objeta que la pregunta aparentemente más general «¿Cuál es el significado de una palabra en general?» es inútil. «Yo sólo puedo responder a una pregunta que tenga la forma "¿cuál es el significado de 'x'?" si 'x' es una palabra concreta sobre la que se nos pregunta. Esta supuesta pregunta *general* sólo es en realidad una inútil pregunta del tipo que normalmente se plantean los filósofos. Podríamos denominarla la falacia de preguntar sobre "nada-en-concreto", práctica condenada por el hombre normal, pero que el filósofo llama "generalización" y considera con cierta complacencia» (pág. 25).

Si Austin estuviese en lo cierto, una semejante absurdidad infectaría también nuestra pregunta principal acerca del significado de «*F* es una representación de *S*», habida cuenta de que no la planteamos a propósito de un cuadro determinado. Austin parece creer, en la medida en que he logrado comprender su idea, que la pregunta general que él rechaza, acerca del significado de una palabra en general puede considerarse una búsqueda de un solo significado, *común a todas las palabras*. Y de forma semejante, si tuviera razón, nuestro problema sería ridículo por cuanto consistiría en intentar hallar un único tema común a todos los cuadros. Así concebida la investigación sería realmente inútil, por no decir absurdamente confusa.

Por otro lado, es interesante señalar que inmediatamente después de haber rechazado la «pregunta general» acerca del significado, Austin admite como legítima la pregunta general «¿Cuál es la "raíz cuadrada" de un número?», de cualquier número, no de uno en particular. Pero si éste es un modo legítimo de buscar una definición de «raíz cuadrada», ¿por qué no habríamos de considerar la «pregunta general» acerca del significado con idéntico derecho como una manera legítima de bus-

car una definición, o al menos algo relevante para los fines de una definición, del significado?

La razón por la que Austin diferencia ambos casos tiene su origen, naturalmente, en la convicción (que yo comparto) de que «el significado de *f* no es una descripción definida de una entidad cualquiera» (pág. 26) mientras que lo es «raíz cuadrada de *n*» (cuando se sustituye la variable por una constante). No logro comprender por qué esto constituiría una diferencia relevante. Sería en verdad ingenuo concebir la búsqueda de un análisis de «mostrar *S*» como algo que presuponga la existencia de cualquier entidad mostrada indiferentemente por todos los cuadros. Pero admitir esto no significa necesariamente rechazar cualquier búsqueda de criterios generales como falsa e inútil. Y cosa extraña, tras el ataque tan típicamente enérgico contra la tarea «general» de delinear el concepto de significado, Austin pasa a asignar a una tarea semejante un sentido aceptable considerándola un intento de responder a la pregunta «¿cuál es el significado de (la frase) "el significado de (la palabra) 'X'"?». La pregunta correspondiente podría ser en nuestro caso «¿cuál es el significado de (la frase) "mostrar *S*"?». Podemos por tanto proceder, como recomienda Austin, a indagar la «sintaxis y la semántica» de esa expresión, sin necesidad de recurrir a la existencia de entidades dudosas y sin engorrosas ansiedades acerca de la supuesta falsedad e inutilidad de la empresa. Puede suceder que se revele imposible alcanzar nuestro objetivo, pero eso aún está por ver.

¿Cómo representa una fotografía? Consideraré brevemente la forma que asume nuestra pregunta básica acerca de la naturaleza de la representación cuando se aplica al caso particular de la fotografía. Si cualquier imagen está en cierta relación «natural» con el tema que muestra o retrata, las fotos no retocadas deberían proporcionar ejemplos primarios. En ellas seguramente deberíamos poder discernir todas las complejidades que subya-

cen al concepto de «copia» fiel en su forma menos problemática. Puesto que, además, las fotografías dejan un espacio mínimo a las intenciones «expresivas» de sus productores, podremos poner entre paréntesis las consideraciones relativas a los aspectos expresivos de las artes visuales (cuya importancia crucial en otros contextos es ciertamente innegable).

¿Qué hay, pues, en una determinada fotografía, *F*, que nos autorice a decir que se trata de una fotografía de cierto *S*? Se trata de una postal con la leyenda «Abadía de Westminster». ¿Qué nos permite y justifica que podamos decir que se trata de la fotografía *de* cierto edificio famoso existente en Londres, o, al menos, para quien nunca hubiese oído hablar de la abadía, de cierto edificio que presenta ciertas propiedades (torres gemelas, fachada con ornamentaciones y así sucesivamente)?[43]

Recurso a una historia causal. La primera respuesta a considerar intenta analizar la relación de representación que se le atribuye en términos de cierta secuencia causal entre una determinada «escena original» (aquello que la cámara fotográfica enfocaba originariamente) y la fotografía, considerada como punto terminal de una secuencia. La fotografía, *F*, es decir un trozo de papel brillante, que muestra una distribución de luces y de manchas oscuras, producida —así sucede normalmente— por una cámara fotográfica enfocada en cierta ocasión hacia la Abadía de Westminster, con el objeto de permitir que un haz de rayos luminosos determinados incidiera sobre una película fotosensible, que se somete sucesivamente a varios procesos químicos y ópticos («revelado» y «positivado») para que resulte *este* objeto: la fotografía que tenemos en la mano. En resumen, la etiología del vehículo de representación, *F*, proporciona presumiblemente la respuesta que nosotros deseamos.

Si reducimos la narración causal a los factores esenciales, obtenemos la siguiente descripción: *F* retrata *S*, en virtud del hecho que *S'* era un factor causal fundamental en la producción

de *F*; y *F* muestra *S'*, en virtud del hecho que *S* satisfacía la descripción que podría darse de «*S*'» (edificio con torres, etc.). Desde este punto de vista, podría considerarse a *F* como un *vestigio*[44] de *S*, por lo que la interpretación de *F* es una cuestión de inferencia en relación a un término precedente en cierta secuencia causal.

Un obstáculo inmediato para que esta descripción sea aceptable reside en la dificultad de especificar el «tema retratado» *S*, y su abstracción, que es «el tema mostrado» *S'*. Una inferencia a partir de *F* en cuanto a las circunstancias de su producción nos proporcionará cierto número de hechos acerca de la apertura focal de la cámara, la distancia que la separaba del objeto físico relevante más próximo, quizá sobre el tiempo de exposición, y así sucesivamente: todos ellos factores que no deberíamos considerar como partes del «tema» en ninguno de los sentidos de la palabra. Ha de haber un modo de seleccionar, fuera del conjunto de posibles inferencias realizadas a partir del carácter físico de *F*, una esfera más reducida de hechos que han de considerarse relevantes respecto del contenido de *F*.

Tras la fórmula dictada por la pereza que identifica *S'*, el sujeto o tema mostrado (y objeto básico de nuestro interés) con cierta «abstracción» de las propiedades de *S*, subyace sin embargo una dificultad. En el momento en que se ha tomado la foto, la Abadía debía poseer cierto número de propiedades que se pueden inferir de la foto, aunque sean irrelevantes para el contenido de la misma (la imagen muestra las puertas abiertas, podría inferirse correctamente que aquel día en el interior de la Abadía había visitantes). De nada serviría limitar *S'* a una especificación de las propiedades visuales: todo el mundo podría inferir correctamente algún tipo de conclusiones acerca del aspecto visual de la Abadía (por ejemplo, que parece inclinarse hacia el espectador) sin que estos elementos sean *mostrados* en la imagen.

Algunos autores han creído que era posible superar estas objeciones considerando la «información» acerca del aspecto visual de la Abadía en un determinado momento, representado presumiblemente en la copia final. Se piensa que esa «información» estaba inicialmente contenida en el haz de rayos luminosos que ha incidido sobre el objetivo de la cámara fotográfica y que se ha convertido en algo «invariante» mediante las sucesivas transformaciones químicas. Lo que hace de algo, *A*, un «vestigio» de otra cosa, *B*, es únicamente el hecho de que *A* proporciona información acerca de *B*. El análisis de la «información» inmanente contenida en *F* nos permitiría por tanto distinguir presumiblemente entre inferencia fundamentada e inferencia no fundamentada acerca de la etiología de *F* y eliminar de tal forma las incertidumbres a propósito de los temas mostrados y retratados. Más adelante someteré a crítica esta concepción. Pero a continuación debemos plantear otra dificultad.

Súpongamos que la historia causal de cierta fotografía se desarrolla como la anteriormente descrita (enfoque hacia la Abadía, cambios químicos en la emulsión fotosensible y así sucesivamente), mientras que el resultado final es únicamente una zona de contornos imprecisos de color gris uniforme. ¿Afirmaremos, en virtud de la coherencia, que el resultado final continúa siendo una fotografía de la Abadía de Westminster, aun en el caso de que sea tan poco informativa?[45] Adviértase que la Abadía podría también presentar el aspecto de una zona gris si se mirara con los párpados casi cerrados: ¿debería considerarse quizá la foto «no informativa» ya que sólo ofrece una *visión insólita* de la Abadía? Mas esto es demasiado paradójico para que pueda aceptarse.

La moraleja que se extrae de este contraejemplo es que confiar en la historia de la producción de la fotografía no basta para garantizar que se trata de la Abadía, o que su tema es una

abadía. Ninguna descripción genética del origen de la foto, por detallada y precisa que sea, puede garantizar lógicamente su fidelidad. (Naturalmente, si ha de determinar la «precisión» de la descripción causal a partir de cualquier otro tipo de verificación —digamos, por ejemplo, «la invariabilidad de la información», sin que tal verificación suponga referencia alguna a una narración causal—, la descripción causal se rebela ya de por sí insuficiente).

También se puede demostrar que la descripción causal que he imaginado, además de haberse revelado ya insuficiente como análisis del contenido de la foto, ni siquiera es necesaria.

Supongamos que alguien inventa un nuevo tipo de papel fotosensible, una hoja que apenas «expuesta», colocándola simplemente frente a la Abadía, adquiere inmediatamente y conserva el aspecto de una foto convencional. ¿Rehusaríamos definirla como una foto de la Abadía? Quizá no fuera cuestión de denominarla *fotografía*, pero esto no importa: seguiría probablemente siendo considerada como una representación visual de la Abadía.

Un partidario del enfoque causal podría contraargumentar que el extraordinario papel que he imaginado, al menos se ha impresionado frente a la Abadía, por lo que se conservarían los «factores esenciales» de la narración causal. En definitiva, podría añadir, normalmente no nos interesamos demasiado por los detalles de los procesos físicoquímicos particulares que intervienen en la producción de la copia final. Puesto que nos hemos dejado llevar por la fantasía, supongamos que el extraordinario efecto de impresión sólo pudiera obtenerse dirigiendo el papel sensible en sentido *contrario* a la Abadía, pero que el resultado continuara siendo indiferenciable de la fotografía convencional: ¿bastaría esto para descalificar el producto como representación visual, y, por lo que sabemos, muy fiel?

Algunos filósofos podrían responder que si se violaran las leyes causales en estos u otros modos extraordinarios, «no sabríamos qué hacer o decir». Pero esto parece un modo bastante indolente de afrontar una dificultad conceptual. Tal vez un solo ejemplo raro de los que he imaginado bastaría para desconcertarlos irremediablemente. Pero si el fenómeno fuera regularmente reproducible mediante un proceso estándar, creo que podríamos decir con razón que habríamos descubierto un nuevo, aunque extraño, modo de producir representaciones o «retratos» de la Abadía y de los demás objetos. Sería fácil urdir una serie de otros contraejemplos en los que los productos terminales, indiferenciables de las fotos convencionales, serían originados por procedimientos totalmente insólitos.

Uno podría sentirse inclinado a extraer la moraleja de que las historias causales de las fotografías o de sus sustitutos imaginarios son totalmente irrelevantes para nuestros juicios fundamentados de que se trata de representaciones de la Abadía. Pero refutar el punto de vista causal de modo tan drástico sería quizá demasiado precipitado. Supongamos que hemos encontrado cierto objeto natural que «parece semejante» a cierto sujeto, por ejemplo una formación rocosa que desde cierta perspectiva parece en verdad Napoleón: ¿hemos de decir tal vez en este caso que la formación rocosa debe constituir una representación de Napoleón? (o bien suponemos que objetos totalmente semejantes a fotografías llueven del cielo en ciertos momentos). No, no es posible. Parece que el trasfondo de una cierta etiología es por lo menos relevante (sin que sea una condición necesaria o suficiente), de forma que ha de aclararse antes de proseguir.

Un obvio argumento contrario podría sostener (en el caso del imaginario papel sensible y en los demás ejemplos que hubiéramos urdido) que debe haber algo expresamente *dispuesto en posición* para poder crear, si todo funciona de forma adecua-

da, una representación del sujeto o tema en cuestión. Ciertamente, esto excluiría los contraejemplos imaginados en los objetos naturales, o de los objetos de procedencia desconocida que eran simplemente indiferenciables de las fotos convencionales. En esta objeción imaginaria, empero, se recurre claramente a un criterio de tipo diferente, la *intención* que ha originado el proceso causal. Este punto merece una discusión específica. Antes, sin embargo, examinaremos más atentamente la idea de que el concepto de «información» puede aclararnos lo que estamos buscando.

Recurso a la «información» incorporada. Como ya he dicho, algunos autores considerarían posible explicar nuestro rompecabezas de la foto borrosa recurriendo a la «ausencia de información suficiente» en la copia final. De forma más general, se cree que el concepto de «información», presuntamente derivado del concepto con el mismo nombre propio de la teoría matemática de la comunicación, puede servir para resolver las dificultades conceptuales que estamos intentando aclarar.[46]

La moda actual que estriba en hablar de la «información» contenida en las representaciones (o mejor dicho, la moda del uso continuado de este concepto en cualquier tipo de información) está sin duda alguna influida por los presuntos éxitos de la noción de «información», que desempeña un papel fundamental en las refinadas teorías matemáticas que acostumbran a asociarse con el nombre de Shannon.[47] Sin embargo, es relativamente sencillo mostrar que ambas acepciones de «información» tienen bien poco que ver entre sí.

Recapitulemos brevemente qué significa «información» en el contexto de la teoría matemática. El primer punto a aclarar es que en dicha teoría se trata de un concepto *estadístico*; de ahora en adelante la llamaremos «información selectiva»[48] para evitar confusiones. La situación típica a la que se aplica la teoría matemática es aquella en que un determinado surtido de

«mensajes» posibles, que pueden concebirse como caracteres alternativos en un «alfabeto» (letras, cifras o impulsos de energía), *con los que no está necesariamente vinculado significado alguno*, se codifican como «señales» para ser transmitidas a través de un «canal de comunicación» y para su recepción, decodificación y exacta reproducción final del «mensaje» original. Así pues, simples letras particulares del alfabeto castellano se convierten en impulsos eléctricos a través de un cable telegráfico para poder producir en el otro extremo una copia de la ristra originaria de letras que componían el complejo mensaje que se ha enviado.

Una explicación sumaria de la noción de «información selectiva» en relación con semejante sistema de comunicación la definiría como el grado cuantitativo de «reducción de la incertidumbre inicial» que puede obtener un sistema de ese tipo. Supongamos que se sepa que varios mensajes posibles m_i ocurren con frecuencias o probabilidades a largo plazo p_i. Podremos decir que la «información» transmitida por la recepción de un mensaje particular, m_i, varía en proporción inversa a su probabilidad de recurrencia inicial p_i. Por tanto, cuanto mayor es la probabilidad inicial de transmisión «menos aprendemos» recibiendo el mensaje. Si tuviésemos la certeza de que el mensaje en cuestión llegaría, en el caso extremo, al recibirlo, «no aprenderíamos nada». La cantidad matemática llamada información (selectiva) es la medida de determinada magnitud; en términos aproximados, la reducción de la cantidad inicial de incertidumbre a propósito de la recepción, como he propuesto anteriormente. Vale la pena subrayar que esto no tiene nada que ver con el significado, suponiendo que exista alguno, del mencionado mensaje, ni siquiera con su contenido específico. Si busco una respuesta a una pregunta mediante un telegrama, en el que las dos respuestas posibles sean «Sí» o «No» con la misma probabilidad inicial de ser enviadas, ambas respuestas contendrán

la misma «información (selectiva)». Cada respuesta transforma una probabilidad de 1/2 en una certeza. Un pretendiente ansioso, que espera respuesta a su propuesta de matrimonio, diría sin duda alguna que la información recibida en uno de los casos sería significativamente diferente de la información que recibiría en el otro. Pero esto sucede porque esta persona usa el término «información» en el sentido vulgar o cotidiano de lo que podríamos denominar información *sustantiva*. Los teóricos de la teoría matemática no sienten interés alguno por la información sustantiva; lo que, naturalmente, es un privilegio de que disponen y no ha de entenderse como un reproche. Pensar de otra manera sería tan erróneo como lanzar reproches a propósito de una teoría de la medición porque no nos dice nada acerca del olor o del sabor de las masas que en ella se consideran.

Sería obviamente vano pensar en adaptar este modelo al caso de la representación. En lugar de mensajes deberíamos pensar en las «escenas» originarias correspondientes a las representaciones, a las que no sería sensato aplicar frecuencias de recurrencia a largo plazo. Digamos que ni siquiera en ciertos casos especiales, cuando los alumnos varones y hembras de un colegio fueran fotografiados con amplias frecuencias estables, la información selectiva o estadística presente en cada fotografía no nos diría absolutamente nada acerca del sujeto, tema o contenido de la fotografía, que es cuanto nos interesa por el momento.

Algunos autores, que se han percatado claramente de la escasa aplicabilidad del concepto estadístico llamado «información selectiva», han emprendido estudios sobre lo que llaman «información semántica», que parece más útil para nuestro cometido.[49] Parece que la «información semántica», a diferencia de la información selectiva (estadística), se interesa por el «contenido» o significado de las representaciones verbales (enunciados, textos). La teoría de la información semántica se presenta

como una reconstrucción racional de lo que Hintikka llama «información en el sentido más importante del término, es decir, en el sentido en que se usa para aludir a todo lo que proposiciones sensatas y otras combinaciones afines de símbolos comunican a quienes las comprenden».[50] Parece que se trate precisamente de lo que buscamos: el «sujeto o tema mostrado» por una fotografía estaría ciertamente próximo a lo que el sentido común denominaría la información que podría comprender un receptor (observador) con la apropiada competencia.[51] Sin embargo, si seguimos las construcciones elaboradas por Hintikka y otros pioneros de la «teoría semántica de la información», descubriremos decepcionados, que también ellos nos proponen algo que, sea cual fuere su interés, no contribuirá a ayudarnos en nuestra presente investigación. Puesto que descubrimos que la «información semántica» de un determinado enunciado es, a grandes líneas, lo mismo que la gama de situaciones verificadoras relacionadas con ese enunciado; o dicho de forma más precisa, una determinada medición de la «amplitud» de esa gama. Y en este caso, lo que finalmente se nos ofrece es una medición de la amplitud y no del contenido.

La «información semántica» es un sofisticado refinamiento de la concepción basada en el sentido común de la *cantidad* de información presente en un enunciado. Así como la descripción de la masa de un cuerpo no nos dice nada acerca del material de que está compuesto el cuerpo, una descripción de la información semántica no nos diría nada acerca de *lo que se expresa* en el enunciado en cuestión. Si tenemos dos enunciados de estructura lógica paralela, por ejemplo, «Me llamo Blanco» y «Me llamo Negro»,[52] una definición aceptable de la información semántica asignará la *misma* información semántica a cada uno de los enunciados. Si este concepto (cuyo interés no quiero negar) pudiese aplicarse a los cuadros,[53] deberíamos considerar diferentes cuadros con temas *grosso modo* afines (digamos,

por ejemplo, dos cuadros con un rebaño de ovejas pastando) como cuadros que tendrían y comunicarían la «misma información». Pero, naturalmente, los temas mostrados por dos cuadros de este tipo podrían diferir de forma manifiesta.

Necesitamos disponer de un término que permita distinguir lo que Hintikka, como hemos visto, llamaba «el sentido más importante del término información», es decir, el sentido que damos a esta palabra en la vida cotidiana: le llamaremos información *sustantiva*. Y extendamos el sentido de la palabra tanto a los enunciados falsos como a los verdaderos (de forma que lo que normalmente se denominaría «información errónea» pueda considerarse como información sustantiva aunque incorrecta). ¿Qué significaría en ese caso hablar de información (sustantiva) contenida en cierta fotografía?

Admitiendo que se comprende de forma adecuada la idea de información sustantiva contenida en un *enunciado*, podría pensarse en sustituir esa foto determinada, *F*, por cierto enunciado complejo, *A*, de forma tal que un receptor competente pueda aprender de *A* tanto como aprendería de *F*, siempre y cuando *F* sea un registro fiel de la correspondiente escena originaria. Pero indudablemente esta propuesta tiene algo de imaginario. Supongamos que sometemos un enunciado semejante, *A*, a alguien y que luego le pedimos que halle la foto, *F* (de la que el enunciado *A* sería en cierto modo la traducción), a partir de un gran número de fotografías diferentes. ¿Contamos con razones suficientes para creer que esta tarea puede ser realizable? Me parece, por el contrario, que la idea de una completa traducción verbal de una fotografía (y con mayor razón, el concepto o idea de una traducción verbal de un cuadro) no es otra cosa que una quimera. Un cuadro muestra mucho más de lo que puede expresarse en palabras, y no sólo porque el léxico verbal no dispone de las correspondientes equivalencias; no se trata únicamente de una cuestión de no disponibilidad de términos verba-

les para los millares de colores y formas que sabemos distinguir. Pero en este caso, el concepto que encuentra su lugar en el contexto de las representaciones verbales (enunciados), continuaría siendo inaplicable al caso que nos ocupa.[54] En última instancia, parece que lo que se define de forma metafórica como «información» contenida en una fotografía o en un cuadro se reduce exclusivamente, y a nada más que a eso, a lo que entendemos cuando hablamos de «contenido» del cuadro o de «lo que éste muestra» (el tema mostrado). Nada tendríamos que objetar a la introducción de una metáfora o una analogía basada en la información en el caso de que ésta sirviera para proporcionar alguna aclaración. Me parece, no obstante, que no es esto lo que sucede, y que recurrir a la información, en función de una analogía más o menos plausible, sólo sirve, en última instancia, para introducir un sinónimo —y al fin y al cabo erróneo— de «representar» o «hacer ver». Tal vez no sea descabellado sugerir que «la información transmitida por un cuadro» no significa mucho más de «lo que muestra (representa, hace ver) aquel cuadro».

No obstante, quizá podamos extraer una lección útil de esta digresión fracasada. Una advertencia repetidamente expresada por los teóricos de la información estadística y los de la información semántica, nos dice que las mediciones de información que ellos consideran son siempre *relativas* a un conjunto de factores distinguibles en situaciones relevantes. En el caso de la información estadística, la cantidad de información está relacionada con la distribución de las frecuencias de largo plazo del sistema de los mensajes posibles que pueden transmitirse en el canal comunicativo en cuestión; en el caso de la información semántica, la cantidad de información incorporada a un enunciado está relacionada con la elección de un lenguaje, y, en el caso de ciertos tratamientos, en relación con hipótesis acerca de determinadas leyes que constituyen un repertorio anterior

de determinada «información», a la que proporcionan una contribución adicional cualquier enunciado no inferible a partir de esas leyes. Podríamos por tanto sentirnos alentados a extraer una conclusión casi obvia: que sea cual fuere la forma en que obtengamos una identificación o descripción del contenido sustantivo de un cuadro o de cualquier otra representación visual, la respuesta siempre estará relacionada con un cuerpo de conocimientos postulado (que tiene que ver, por ejemplo, con el esquema de representación escogido, las intenciones del pintor o del productor de signos, y así sucesivamente). La idea de que un cuadro o una fotografía «contengan» su propio contenido o tema de forma tan inmediata y semejante a la que un balde contiene agua es demasiado burda para que merezca ser refutada. Pero ideas tan burdas como ésta han dominado en el pasado las discusiones a propósito de nuestro tema actual.

Recurso a las intenciones del productor. Me ocuparé ahora de la propuesta que afirma que sería posible encontrar un camino de salida a nuestras dificultades recurriendo a las intenciones del pintor, del fotógrafo o de cualquier persona que haya actuado de forma que genere la representación visual cuyo tema estamos ahora considerando. Que yo sepa nadie ha fundamentado una teoría global de la representación dentro de esta concepción, aunque sí son bastante comunes las teorías correspondientes formuladas en el campo de la representación verbal. El profesor Grice, por ejemplo, en un escrito bastante conocido sobre el «significado»[55] ha evidenciado que el significado de un enunciado puede analizarse en términos de ciertas intenciones complejas encaminadas a provocar determinado efecto en el oyente.[56] El profesor E. D. Hirsch, por añadidura, en un libro bastante conocido, ha definido el significado verbal como «todo lo que alguien ha *querido* comunicar a través de una secuencia particular de signos lingüísticos y que puede ser transmitido (compartido) mediante esos signos lingüísticos».[57] No

parece existir razón alguna para que este tipo de enfoque no deba ser igualmente válido en relación a la representación visual, o mejor dicho, con respecto a cualquier tipo de representación.

La innegable atracción que ejerce este tipo de importancia concedida a la intención o a la «voluntad» del productor puede depender de que tal idea tienda a hacernos percatar de forma decidida del istmo conceptual existente entre la «interpretación» de cierto objeto natural (como cuando inferimos las propiedades de algo en función de los caracteres de cierto vestigio producido por aquello que queremos captar), y la «interpretación» de un objeto manufacturado, creado intencionalmente para que tuviese un significado o «contenido» tal que pudiera resultar accesible a un receptor competente. Pero admitir, según la terminología de Grice, que el significado de un cuadro es «no natural» y no reducible en términos de la inferencia fáctica realizada en función del vehículo transmisor es una cosa; suponer que el tema determinable de un objeto no natural como ése pueda definirse en función de los rasgos distintivos de la intención del productor es algo, empero, muy diferente y, además, bastante más problemático.

Para empezar, la objeción más inmediata es que la intención del productor, admitiendo que exista de forma innegable, puede haber errado su objetivo. Supongamos que me esfuerzo en dibujar un caballo y, a causa de que no soy muy diestro, elaboro algo que nadie distinguirá a simple vista de una vaca; ¿se trataría entonces necesariamente del dibujo de un caballo únicamente porque ésa era mi intención? ¿Podría dibujar un caballo simplemente trazando un punto sobre el papel? Si las respuestas fueran afirmativas, deberíamos considerar las intenciones del artista como algo dotado del peculiar rasgo de la infalibilidad: la mera pretensión de que un cuadro sea un cuadro de una cosa determinada lo convertiría necesariamente en ella. Dema-

siado paradójico para aceptarlo. De un dibujo chapucero e irreconocible deberíamos decir «Tenía intención de dibujar un caballo, pero no lo he conseguido», como es justo decir en determinadas circunstancias de cualquier tipo de intención no lograda. La noción de intención presupone la de posible fracaso.

Una dificultad todavía más importante y, si no me equivoco, fatal para este tipo de enfoque, estriba en que no existe forma alguna de identificar la intención predominante que no consista en recurrir precisamente a la idea del tema de un posible cuadro, que es lo que la referencia a la intención intentaría justamente aclarar. Consideremos el análisis anteriormente formulado en su forma más burda y menos sostenible. Supongamos que el análisis propuesto de «*F* representa *S*» tuviera que ser «*H*, productor de *F*, intentaba que *S* fuese una representación de *S*». De esta forma, la circularidad lógica es manifiesta: no podríamos comprender el análisis propuesto del hecho de representar si no contásemos ya con un concepto claro de la relación de que nos ocupamos. Y ni siquiera sería posible que el productor a que se recurre tuviera propiamente una intención explícita de producir *F* como representación de *S* a menos que *el productor* no comprendiese por sí mismo de qué manera el *F* resultante es de hecho una pintura de *S*: retrotraerse a la intención que intentaba que *F* representase *S* lo enmarañaría en una circularidad lógica sin salida.[58]

La situación presentaría menos objeciones si el análisis que se propusiera revistiese la forma siguiente: «*F* representa *S* si y sólo si *H*, productor de *F*, pretendiera *E*», donde se supone que *E* sustituye a una expresión compleja cualquiera (y no es un sinónimo directo de «*F* representa *S*»).[59] La circularidad anteriormente observada no se presentaría ahora. Para que este tipo de análisis pueda ser aceptable, *E* ha de tener la misma extensión que «*F* representa *S*»: habremos captado la intención correcta si y sólo si lo que *H* pretendía hacer era necesario y su-

ficiente para lograr que *F* sea una representación de *S* (si bien no se exprese con estas palabras).

En este caso, podemos prescindir de la referencia a la intención de *H*, ya que «*F* representa *S* si y sólo si *E*» basta de por sí para constituir el análisis que estamos intentando formular. Esta forma de considerar el problema tendría también la ventaja de resolver la dificultad acerca de la intención no lograda que antes hemos planteado.[60]

Concluiré diciendo que, a pesar de sus atractivos, el recurso a la intención del productor no nos ayuda en forma alguna en nuestro propósito.

La representación como ilusión. Acabamos de considerar tres tipos de respuestas a nuestras preguntas iniciales acerca del análisis de un enunciado de la forma «*F* representa *S*». Entre éstas, una de ellas, que se basa en la «información» presumiblemente incorporada en la representación, *F*, parecía carente de sentido y las otras dos, que apelaban respectivamente a la historia causal y a la intención del productor, recurrían a antecedentes temporales que estaban relacionados con el resultado final de forma sólo contingente.[61] Me parece que aún necesitamos aislar algo en relación a *la propia representación* que permita a un observador cualificado y competente, en circunstancias favorables, percibir en el objeto artístico, sin dudosas inferencias acerca del origen anterior o de las intenciones parcialmente satisfechas,[62] aquel algo que hace de *F* una pintura de *S* y no otra cosa.

Acaso sorprenda al lector que haya esperado tanto para considerar una famosa respuesta que tiene tras de sí la autoridad de Aristóteles y de mil teóricos más que, de una forma u otra, han suscrito su concepción del arte como mimesis. Intentemos formular la concepción del arte como «imitación de la reali-

dad» de forma que nos permita depender lo menos posible de cualquier teoría presupuesta.

Por qué no decir que, cuando contemplo un cuadro naturalista (por ejemplo, un perro de lanas blanco encima de un sofá) es *como si*, mirando más allá del marco del cuadro, contemplase realmente un animal con determinado aspecto, que reposa encima de un mueble a determinada distancia de mí. Sin duda, sé perfectamente que no hay ningún perro de lanas en el lugar en que parezco verlo; y de ahí que la experiencia sea una ilusión pero no una alucinación.[63] Es decir, no nos engañamos totalmente, pero contamos con suficiente experiencia visual para saber que vemos *lo que habría* si el perro estuviera realmente allí. Se trata de una forma para evitar la incredulidad del observador, como sucede al leer una novela que describe a personas inexistentes *como si* realmente existieran. En estos casos podemos hablar, por consiguiente, de visión «fingida» o «ilusoria».

La expresión «como si», que acabo de utilizar en la fórmula que he propuesto, con el molesto recuerdo de la «filosofía del como si», podría sonar a juego de manos o a algún abracadabra. Pero podemos mantener controlada la situación, y considerar la expresión como una abreviatura inofensiva. Afirmar «*A* es como si *B*» sólo quiere decir pura y simplemente «Si sucediese *B*, entonces *A*; pero también *no-B*». En el caso de una ilusión, el observador es consciente de ese *no-B*, a pesar de las apariencias; en el caso de un engaño o de una alucinación, el observador cree que B sucede realmente y contrariamente a los hechos. De ahí que el análisis que propongo para nuestro caso hipotético sea el siguiente: si hubiera un perro de lanas de cierto tipo y en cierta posición encima de un sofá a una determinada distancia de mí, vería lo que ahora veo. Por lo tanto, puedo ver, aquí y ahora, cuál es el tema del cuadro, sin referencia alguna a la etiología de la pintura, a las intenciones del artista o a cualquier otra cosa no inmediatamente presente. Esta descripción ha de

poseer ciertamente algún tipo de verdad: un profano, frente a un cuadro de Claudio Bravo, describirá sin duda que le parece obvio que detrás de la superficie hay un paquete, y un observador, pese a los pronunciamientos teóricos contra el papel de la ilusión, no puede evitar, si es sincero, hablar de algo parecido frente a otros casos de *trompe l'oeil*. El problema que se plantea es, obviamente, si una descripción que parece encajar con este caso particular puede ampliarse, sin incurrir en distorsión o en tautología, a todos los casos de respuesta a representaciones visuales que son parcialmente naturalistas. Creo, con todo, que no existen dificultades serias para ampliar este punto de vista y abarcar los casos en que el tema o sujeto que se presenta nos sea desconocido. No es particularmente problemático, desde esta perspectiva, explicar que se ofrezca a la visión del espectador un caballo volador o una diosa rellenita que flota en el aire. E incluso puede sostenerse que la explicación se ajusta también a ciertas obras «abstractas»: si veo en un cuadro de Rothko un plano en disminución delimitado por una faja contrastadora, y así sucesivamente, esta visión no será diferente de la que he aprendido a discernir contemplando las nubes. Lo mismo vale para el *Manhattan Boogie-Woogie* de Mondrian o cualquier otra abstracción.[64]

Desde esta perspectiva, los rompecabezas acerca de la forma en que *F* puede representar un determinado *S* se reducen a preguntas sobre la percepción normal del tipo. «¿Cómo un perro de lanas auténtico puede parecerse a un perro de lanas?». No estoy demasiado seguro de cuál pueda ser el sentido útil que podamos atribuir a una pregunta de este tipo;[65] en cualquier caso, no entraría en el campo de la investigación actual.

Consideremos las posibles objeciones. El primer tipo posible consiste en la objeción según la cual la «ilusión» no es, ni se pretende que sea, completa. Si modificamos nuestra posición con respecto al lienzo, no obtendremos aquellos cambios siste-

máticos en su aspecto que se producirían si hubiera realmente un perro de lanas en la posición indicada: un lienzo pintado ni siquiera produce tantas «ilusiones» como las que produciría un espejo. Y, por añadidura, el aspecto visual que se nos presenta está «congelado», no muestra aquellos cambios mínimos pero perceptibles que se ven incluso en una «naturaleza muerta» de objetos reales, y así sucesivamente.[66]

El segundo tipo de objeciones llama la atención sobre la distorsión perceptible que se puede advertir en los cuadros más «realistas»: en casi todos los casos, el observador sensible verá las pinceladas y será consciente, pese a todo, de que lo que ve no «se asemeja mucho» a la cosa real.[67]

La presencia indudable de rasgos que interfieren y distorsionan (aun en los cuadros más «fieles») no representa, hasta cierto punto, un obstáculo demasiado serio para un partidario de la teoría que identifica la representación con la ilusión. No hace falta que las ilusiones sean perfectas, y por otro lado contamos con una gran experiencia procedente de la percepción real a propósito de variaciones distorsionadoras del aspecto,[68] sin mencionar los efectos causados por las imperfecciones del ojo (motas voladoras, efectos de la miopía, etc.). Cuando se ha aprendido *cómo* mirar a través del medio parcialmente distorsionante de cuadros y fotografías, veremos simplemente los temas representados como si realmente estuvieran presentes.

Pero las auténticas dificultades surgen con la engañosa frase, «una vez que hemos aprendido cómo se ven las cosas», puesto que significa admitir que en realidad, en muchos casos, hay un sentido en el que el sujeto *no* mira el cuadro como lo haría si las cosas representadas estuvieran realmente presentes más allá del plano del lienzo, y desviaciones tan importantes con respecto a la visión ordinaria no pueden liquidarse recurriendo a las respuestas que acabamos de tomar en consideración. Si las mujeres de Picasso deben verse *como* mujeres (como si se trata-

ra de mujeres más allá del lienzo) hemos de aprender una clave de interpretación sin equivalencia en la percepción normal. Por ejemplo, hemos de aprender a distinguir entre un cuadro «fiel» de una cara verde y un cuadro verde de una cara blanca. Pero si tomamos en consideración, como debemos hacer, una inducción de importancia tan primaria sobre la «técnica de la representación», la ecuación entre representación y representación ficticia o «ilusión» pierde su atractivo. En lugar de decir «*F* es una representación de *S* porque ver *F* es, con algunas reservas a causa del estado incompleto y de la distorsión, como mirar *S* (ver *F* es como si estuviéramos viendo *S*)», ahora hemos de decir algo parecido a «en general *F* es una representación de *S*, si *F* se asemeja a *S*, en función de las convenciones incorporadas en el estilo y en la técnica del artista». Y en este punto, se nos puede preguntar cuál es la utilidad real de lo que queda de la referencia «parecer como si *S* estuviese presente». En un caso de distorsión extrema, ¿aún tiene sentido decir que vemos, y que estamos obligados a ver, algo que parece como si estuviera más allá del lienzo? ¿No se trata tal vez únicamente de un modo erróneo de afirmar la trivialidad de que si hemos aprendido cómo pintaba Picasso las mujeres en su período cubista, hemos de *saber* que se trata del cuadro de una mujer?[69] ¿Sirve de algo insistir en que también nosotros «vemos el cuadro como si» se tratara de algo que está realmente allí? Me inclino a pensar que en este punto, la teoría se ha ampliado hasta que ha degenerado en una mitología inútil.

Finalmente, podemos señalar que el punto de vista que examinamos tiende a reducir el término «representar» a «aparecer como». Puesto que en lugar de decir que vemos *F* como si *S* estuviera presente, podríamos decir igualmente que *F* «aparece como *S*» (pese a que sepamos que *S* no está presente). Muchos partidarios de una teoría de la ilusión han supuesto realmente que uno de sus fundamentos debería consistir en una hipótesis

acerca de la semejanza entre un cuadro y su propio tema. Pero esto merece un análisis aparte.

La representación como semejanza. Ya hemos visto que cualquier concepción sostenible de la representación como hecho que implica una especie de ilusión (véase el tema del cuadro *como* si estuviera presente) ha de considerar también las diferencias observables (que abarcan toda la gama que va desde la selección a la distorsión legítima y auténtica), entre el sujeto tal como está representado y como aparecería si realmente estuviera presente. Sólo cuando el artista persigue la alucinación o el engaño nos encontramos con una especie de aproximación a la «imitación» total. Sin embargo, uno de los mejores modos de admitir el elemento de la no semejanza, incluso en las imágenes visuales más «fieles», consiste en recurrir al concepto de *semejanza*: en este caso el cuadro no se concibe ya como algo que «aparece como si» el tema estuviera presente, sino como algo que aparece como si estuviera presente algo *semejante*, parecido al tema.

Una proposición típica de este punto de vista formulada por el profesor Beardsley es la siguiente: «“El dibujo *X* representa un objeto *Y*” significa “*X* contiene una zona que es más semejante a la apariencia visual de *Y* que a otro objeto cualquiera”». [70]

En función de cierta concepción simplista de la semejanza o parecido (que en el actual contexto consideramos sinónimos), es fácil plantear objeciones destructivas frente a cualquier tentativa para situar la semejanza en el centro de la relación de representación. Para exponer una de ellas, una fotografía o un cuadro, considerados como objetos físicos, no se asemejan en realidad a caballos, árboles u océanos, y suponer que un «dibujo» se asemeja más a un árbol que a un océano es algo erróneo. (Véase la pregunta de si un sello postal se parece más a una persona que a un trozo de queso). Pero si consideramos la fórmula

de Beardsley como una forma brusca de decir que el *aspecto* o apariencia de un «dibujo» debe «asemejarse más» al aspecto de un árbol que al de un océano, nos encontramos de pronto enmarañados en todas las dificultades conceptuales que comporta cualquier concepción que presuponga comparaciones entre entidades tan dudosas como los «aspectos».[71]

No es necesario entrar a discutir este controvertido campo de problemas, ya que la estructura lógica superficial del verbo «asemejarse» hace que un enfoque basado en la semejanza se vuelva excesivamente no plausible. Para considerar sólo un aspecto: tendemos a pensar la relación de semejanza o parecido como una relación simétrica. Si *A* se parece a *B*, necesariamente *B* se parecerá a *A*, y ambas se asemejarán respectivamente.[72] Sin embargo, si tomamos esto en serio, nos veremos obligados a decir que un árbol es una representación de cualquier cuadro naturalista de un árbol. Y puesto que nada se parece tanto a un cuadro como su propia reproducción, estaremos muy próximos a cometer la absurdidad de identificar el tema de un cuadro con su copia.[73]

Objeciones ulteriores al modelo de la semejanza. También las conocidas objeciones, anteriormente expuestas, a la idea de considerar la semejanza como base de la representación naturalista, nos dejarían insatisfechos. También podríamos experimentar la molesta sensación de que el recurso a la gramática superficial de la «semejanza» es un modo demasiado sumario de servirse de una intuición putativa. En verdad, si consideramos la semejanza como algo simétrico y transitivo, cargaremos con consecuencias paradójicas; pero, siempre podremos pensar, ¿en definitiva, no existe tal vez *algo* acertado, en la idea de que una fotografía naturalista «se asemeja» o «parece semejante»[74] al propio tema? Y si es así, ¿no podríamos modificar las implicaciones superficiales para preservar esta intuición? Si el lenguaje ordinario nos obliga a decir, por ejemplo, que según cierta

acepción de semejanza, un cuadro no se parece a ningún otro que no sea ese mismo, ¿está tal vez fuera de la intuición humana establecer una acepción más apropiada de esa expresión crucial? Quizá valga la pena que nos esforcemos con más ahínco en el empeño.

La concepción común, simplificadora, de la «semejanza» está controlada, querría sugerir, por una o dos «imágenes» (*pictures*)[75] o prototipos idealizados de aplicación. Consideremos los siguientes ejemplos simples de casos claros de «semejanza».

1. Un escritor compra una nueva remesa de papel mecanográfico en un proveedor que no es el suyo habitual. *Compara* una hoja del papel que le ofrecen con uno que guarda de su antigua y casi agotada provisión anterior. «Es *bastante semejante* al que quiero, pero es mejor; tal vez se *parezca* bastante al que quiero.»
2. Una ama de casa va a una tienda a comprar más tela para un vestido que se está confeccionando; la compara *mentalmente* con la que ya tiene. «Es casi *semejante* a la que necesito; se *parece* mucho; creo que servirá.»
3. El director de producción de una película necesita contar con un doble de su actor principal para una secuencia arriesgada. *Compara* ambas personas para decidir si el sustituto se *asemeja* suficientemente al actor principal, para que el público no se percate de la sustitución.
4. Un historiador compara las carreras de Hitler y Stalin para descubrir *puntos de semejanza*.
5. Para intentar influir en la opinión de un juez, un abogado propone como precedente un caso juzgado anteriormente, pero se lo rechazan con la siguiente objeción: «No veo que exista suficiente semejanza entre ambos casos».

Estos ejemplos y muchos más que podrían proponerse nos sugieren las siguientes reflexiones:

a) La noción de semejanza está estrechamente relacionada con la noción de *comparación* y con la de *coincidencia punto por punto* (también con la de *similaridad,* que no voy a considerar). En algunos casos, pero no en otros, el límite ideal de la escala de semejanza relativa es el de la indistinguibilidad: si el escritor no pudiese distinguir el papel nuevo del an-

tiguo estaría seguramente satisfecho, si bien está dispuesto a aceptar algo menos satisfactorio. Lo mismo vale, *mutatis mutandi*, para los casos 2 y 3.

b) En otros casos, el grado de semejanza en las cosas comparadas consta de correspondencias puntuales, que producen una *analogía* evidente entre las cosas comparadas; mientras que no se considera la indistinguibilidad (casos 4 y 5).

c) Lo que determina la elección de criterios particulares acerca del grado de semejanza en un caso particular depende del objetivo básico del proceso concreto de casamiento, coincidencia punto por punto o comparación analógica: quizá se trate de encontrar un *sustituto* aceptable, desde el punto de vista de la apariencia, de la perdurabilidad o de otras propiedades; quizá se trate de encontrar una justificación para la aplicación de conceptos generales, criterios de jurisprudencia, preceptos o principios (casos 4 y 5). En suma, lo que se haya de considerar como grado de semejanza suficiente, y los puntos por los que hayan de considerarse los rasgos de semejanza relevantes, están en gran parte determinados por el objetivo global del proceso. Para enunciarlo negativamente: en ausencia de ese objetivo, cualquier proceso de comparación que se proponga será indeterminado y vano. Si se me pide que compare *A* con *B*, o que diga cuánto se asemejan entre sí y carezco de cualquier indicación sobre el uso que tendrá la comparación, no sé cómo proceder. Naturalmente, si estoy obligado por razones de educación a dar una respuesta, puedo inventar cualquier contexto intencional, intentando asimilar el empeño a un caso que me sea familiar, y buscando, por tanto, puntos de semejanza cromática, de funcionalidad parecida o de cualquier otra cosa que me sugiera mi inventiva.

De los puntos que he escogido para analizar, los dos primeros sirven básicamente para recordarnos la gran variedad de procedimientos que abarca el término-paraguas «semejanza»: esta etiqueta enciclopédica abarca gran variedad de procesos de casamiento (coincidencia) y analogía, realizados en función de y por objetivos múltiples, con una correspondiente variedad de lo apropiado y relevante en los procedimientos de comparación. Pero el tercer punto, que subraya la relatividad de la comparación con respecto a un objetivo básico, es el crucial para los fines de la presente investigación. Tiende a oponerse bastante al cuadro que hemos trazado de la «semejanza» como una

relación constituida por propiedades de posesión común, como si fuera posible decidir la cuestión de si una cosa se parece o no a otra *in vacuo,* sin referencia alguna al objetivo del ejercicio (véase la pregunta de si *A* es mejor que *B*, que requiere también una comparación, a falta de una ulterior determinación del sentido de la pregunta).

A continuación apliquemos estas reflexiones elementales a nuestro primer ejemplo del cuadro y de su tema. El primer obstáculo planteado al uso del modelo de la semejanza (la búsqueda de un objeto que coincida en parte o la búsqueda de una estructura analógica), como ya hemos visto, es que el «tema» no se presta a ser analizado de forma independiente. Cuando el cuadro es «ficticio», no es cuestión de colocarlo al lado del tema para verificar uno por uno sus «puntos de semejanza». Pero demos esto por supuesto, si bien es un punto que está lejos de ser trivial: el objetivo determinante de la comparación sigue sin formularse. ¿De qué me *sirve* que mire primero un retrato de la reina Isabel y después a la propia reina para encontrar puntos de semejanza? En este caso el retrato es un sustituto de la persona, como en alguno de nuestros casos de ejemplificación. Ni siquiera se trata de que pueda elaborar enunciados correspondientes acerca de ambas cosas, aunque esto *pudiera* servir, en el caso de que el retrato deba conservarse en algún archivo histórico para integrar y ampliar alguna descripción verbal. No se nos ocurre nada mejor que la fórmula vacía que afirma que el retrato debería «parecer semejante» al modelo. Pero esto no es más que sustituir nuestra expresión problemática «se asemeja» por otra no analizada «parece semejante». También en este caso, la cuestión acerca de la falta de determinación del objetivo es pertinente. Puesto que para ciertos objetivos y en ciertos contextos el retrato más naturalista del tipo *trompe l'oeil* nos parecerá no semejante a una persona, ¿qué hemos de *considerar* como «parecer semejante»? Cualesquiera que sean los méritos

del enfoque basado en la semejanza, no responde a tales preguntas.

Por consiguiente, mi principal objeción al punto de vista de la semejanza es que si se sigue hasta el final se revela no informativo, capaz únicamente de ofrecer una sustitución verbal vacía y no un análisis. (En este sentido se parece al punto de vista que describe la representación como expresión de la «información», anteriormente discutido). La objeción a la afirmación de que algunos cuadros se asemejan a sus temas no consiste en decir que ello no sea cierto, sino en que afirmando únicamente esto se dicen muy pocas cosas.

«*Parecer semejante*». He admitido que poner el acento en la «semejanza», aunque en último extremo no sea filosóficamente pertinente, sirve al menos para la útil finalidad de recordarnos la forma pertinente de que un cuadro se asemeje a algo *en el sentido de parecer semejante a algo*. Decir, por ejemplo, que una fotografía «parezca semejante» a un árbol, un hombre o a cualquier otra cosa según cada caso, no tiene relación con la función de la foto como imagen, sería una premeditada violación del sentido común. Ciertamente, una imagen puede «parecer semejante» al tema en cuestión, pero el problema estriba en si podemos decir algo útil acerca del sentido de «parecer semejante». Quizá valdría la pena examinar más de cerca los conceptos vinculados con la expresión «parecer semejante» o con sus variantes gramaticales.

Descubriremos de inmediato que, como en el caso de las palabras relacionadas con «semejanza», existen usos paradigmáticos que han de diferenciarse. Empecemos nuevamente con algunos ejemplos.

1. Hemos de encontrarnos con alguien en la estación. Señalando a alguien que se acerca hacia nosotros desde lejos, decimos: «Parece él».

2. Nos encontramos a dos hermanos gemelos, y decimos: «Juan se parece mucho a José, ¿verdad?».
3. De una nube: «Mírala, ¿no parece un pájaro?».
4. De un hombre podemos afirmar: «Se parece mucho a un lobo».

El primer caso podría identificarse como un caso de *asemejarse*. Se diferencia claramente de los demás en virtud de la posibilidad de sustituirlo mediante la frase «Parece como si» con una adaptación del resto del enunciado. De ahí que, en el caso 1, la diferencia no fuera grande si se dijese «Parece *como si* fuera él». Se requieren dos nuevas precisiones gramaticales. Si intentamos introducir una restricción adverbial, como en «Parece *muy* semejante a él», podríamos considerar de forma razonable que nos estamos desplazando hacia un uso diferente: por tanto, a propósito de esta última frase, pero no de la primera que he imaginado, sería natural responder: «No veo la semejanza». Un argumento que se asocia a éste es la dificultad de negar la frase originaria: si no estoy de acuerdo con «Parece él», en el uso expresado, lo mejor es que diga: «No, no parece él» o «No me lo parece», mientras que la negación «No es semejante a él» (… *that looks unlike him*) tiene, en el contexto, sabor a juego de palabras. Teniendo en cuenta los objetivos presentes, podemos considerar el primer uso de «parecer semejante» como asociado a una aserción cualificada: todo el enunciado tiene como valor la expresión de una débil afirmación de verdad, con la implicación de una falta de fundamento conclusivo y suficiente (véase la forma «Podría ser él»). Señalo este uso sólo para excluirlo de cualquier consideración ulterior, ya que obviamente no se aplica a nuestra argumentación originaria: normalmente no existe ocasión alguna de hacer aserciones cualificadas acerca del tema de un cuadro o de una imagen.[76]

El segundo tipo de casos es aquel, ya tratado, en que se presenta una coincidencia explícita y punto por punto. En este ca-

so, la referencia a la «semejanza», en usos próximos a algunos de los anteriormente enumerados, es apropiada.

En cuanto al tercer caso (la nube «semejante a un pájaro»), querría señalar que el intento de asimilarlo a un tipo de coincidencia auténtica y legítima representaría una distorsión. Para hablar de una de ellas, por lo que parece nos enfrentamos aquí con cierto tipo de *atribución* indirecta, antes que con un tipo de comparación implícita. Por ejemplo, una pregunta suplementaria del tipo «¿A qué pájaro?», se tildaría de estúpida, a no ser que se considerara como una demanda de especificación ulterior del atributo (un águila, en lugar de un simple pájaro). Vale la pena subrayar que el recurso a los «puntos de semejanza» estaría, en este caso, particularmente fuera de lugar; realmente, la forma de las palabras «Mira esa nube: ¿no se *asemeja* a un pájaro?» parecería un retorno al uso anterior.[77] Podría decirse que, en ciertos casos de este tipo, quien habla está empeñado en describir más o menos indirectamente *la situación que tiene delante*. Es como si, para describir la nube en términos de un animal determinado, dijera: «Si *tuviera* que describirla como cierto tipo de animal, el único que podría funcionar sería "un pájaro"». Se dan en este caso ciertas analogías obvias con el uso de la metáfora, frente al de la semejanza; *parecer semejante* en el contexto de la atribución, más que de la comparación, se aproxima a la metáfora más que a la semejanza.

Finalmente, existen casos como el último de los mencionados («Parece un lobo») donde la idea de comparación, que sigue aparentemente presente, se suprime hasta el punto de no tener prácticamente efecto alguno. Si afirmamos que un hombre «parece un lobo» o, alternativamente, «tiene aspecto de lobo», puede ser una manera de registrar una impresión inmediata, sin que se tenga idea alguna para especificar puntos de semejanza, o, en ciertos casos, sin que pueda especificar *algún* término de semejanza. En estos casos podremos decir que nos

encontramos ante una metáfora o catacresis *imposible de exponer*. Como respuesta a cualquier duda con respecto a la corrección de nuestra descripción, tal vez lo mejor que podríamos responder sería que esto parece coincidir con la realidad, lo que, obviamente, quiere decir bien poco.

La principal conclusión que quiero extraer de este breve análisis de algunos de los usos afines de «parecer semejante» es que si tuviéramos que colocar en nuestro esquema el uso de una frase como «Parece una oveja» (pronunciada señalando un cuadro), obraríamos correctamente si escogiéramos el último de los cuatro tipos. Si se dice de un cuadro, o de parte de un cuadro, «Parece un hombre», no acostumbra a decirse que se tenga una evidencia parcial pero incompleta de que aquello sea un hombre (lo que sería absurdo), ni siquiera que existan puntos de semejanza enumerables entre esa mancha de pintura y un hombre (lo que sería bastante poco plausible y, a falta de un término de comparación identificable, vano), ni tan sólo se atribuye una propiedad a esa mancha como se haría, mediante una semejanza, al definir una nube como parecida a un pájaro; decimos, por el contrario, algo acerca de eso que está frente a nosotros, así como decimos de un hombre que tiene aspecto de lobo pretendiendo decir algo directamente relacionado con él y que no se refiera a una presunta relación con los lobos. Por tanto, el sentido en que un cuadro realista «parece semejante» a su tema se opone todavía el análisis a que ha sido sometido. Incluso estaríamos inclinados a decir que la expresión debería evitarse, puesto que tiende a plantear sugerencias erróneas.

Si un niño preguntase de qué manera se aprende a descubrir si un lienzo «parece semejante» a un hombre, tal vez lo mejor que podríamos decirle sería: «Mira a un pintor que trabaja en su lienzo y después, finalmente, quizá *veas* realmente un hombre cuando mires el cuadro». Pero si esto es lo mejor que podemos decir (ésta es mi opinión), parece que los frutos cosechados

por nuestra investigación analítica son en definitiva muy exiguos.

Un lugar de aterrizaje. Así pues, he acabado la tarea de examinar las credenciales de los presuntos candidatos al papel de condición necesaria para fundamentar la relación de «representación». Me considero satisfecho, y quizás al lector le suceda otro tanto, por el hecho de que ninguno de los criterios examinados proporcione una condición necesaria.

El recurso a la «historia causal» de una fotografía o de un cuadro naturalista han acabado por parecer un intento de aducir circunstancias fácticas contingentes que puedan realmente ser necesarias para la producción de una representación visual terminal, pero que no determinan el carácter de imagen en virtud de una necesidad lógica o lingüística. Si se consideran casos extraordinarios, pero lógicamente posibles, en los que historias causales anormales podrían producir imágenes indistinguibles —para nosotros— de los paradigmas de la semejanza fiel, estaremos en disposición de eliminar el recurso a una historia causal de tipo especial como condición necesaria o suficiente. A idéntico veredicto, siempre decepcionante, se ha llegado tras examinar los restantes criterios. La referencia a las presuntas intenciones del productor de la imagen se enmarañaba en un círculo vicioso, puesto que la propia especificación de esa intención requería una especificación independiente de lo que debería considerarse como realización de la intención del productor. El atractivo modelo de la «información», que extrae su prestigio ficticio de una teoría matemática irrelevante, se ha revelado un fuego fatuo, que al final resultaba nada menos que un segundo bautismo lingüístico del problemático concepto de «representación». En suma, el recurso a la sugerente noción de «semejanza» entre una imagen y su «tema», una vez desenmarañada la madeja de los criterios nacidos de la engañosa unidad superficial de la etiqueta abstracta de «semejanza», nos ha deja-

do únicamente con nuestro problema originario, bajo la forma de preguntas acerca de qué significa realmente decir que un cuadro «parece semejante» a lo que representa, en los casos cruciales en que «parecer semejante» no puede asimilarse a una coincidencia punto por punto con cualquier objeto de comparación independiente.

¿Nos habremos quedado con las manos vacías?, ¿habremos de confesar que la investigación que habíamos emprendido se ha saldado con un fracaso completo, sin esperanza de mejora? Estas conclusiones serían, en mi opinión, demasiado precipitadas. Hay que afirmar, con firmeza, que la invalidación de cierta condición propuesta como criterio necesario y suficiente no demuestra que en realidad esa condición sea *irrelevante* para la aplicación del concepto en cuestión.

Por ejemplo, sería totalmente erróneo suponer que el conocimiento de la forma en que normalmente se toman las fotografías, y el de los cambios perceptibles que se producen en la serie (escena mostrada, negativo y positivado) no tenga nada que ver con nuestra valoración final sobre el contenido representativo de la fotografía. Por el contrario, nuestra capacidad para interpretar o «leer» las fotos depende esencialmente del conocimiento esquemático que tengamos de la forma en que *en realidad* se toman normalmente esas fotografías.[78] Gracias al conocimiento del origen de la foto comprendemos lo que nos «muestra». Cuando el origen es misterioso, como sucede si un lego mira una radiografía, la falta de conocimiento fáctico pertinente con respecto a la etiología oblitera nuestra comprensión. En los casos ambiguos o polémicos, la referencia específica a las circunstancias de producción puede ser imprescindible para determinar *cuál* es el tema.[79]

Observaciones semejantes se aplican al recurso, generalmente desacreditado, de las intenciones del productor.[80] Pero si no podemos definir la «representación verbal» o la «representa-

ción icónica» en términos de intención sin incurrir en un círculo vicioso, quizá siempre sea oportuno, y aun esencial, referirnos a las intenciones del productor para estar en disposición de leer aquel cuadro al que se han incorporado finalmente, en la medida en que hayan sido realizadas, unas determinadas intenciones. Aquí, como en el caso anterior, pretender que se puede aprender siempre a comprender las fotografías o los cuadros sin referirse repetidamente a lo que los fotógrafos y los pintores querían lograr sería totalmente irreal.

Finalmente, pueden utilizarse argumentos parecidos en relación a «semejanza» y «parecer semejante». No debemos permitir que nuestras justificadas dudas acerca de la posibilidad de que ambos recursos proporcionen condiciones de definición oscurezcan, a veces, la utilidad clara de recurrir a comparaciones punto por punto —para pasar a algo diferente— o bien «a la manera en que un cuadro se presenta» o simplemente a «lo que inevitablemente vemos en el cuadro».

La justa moraleja que puede extraerse de este resultado, a primera vista desconcertante, de nuestra investigación es que el concepto de «representar» es lo que se ha denominado «un concepto hilera» o un «concepto grupo».[81] Los criterios considerados —y tal vez otros que hemos pasado por alto— forman un entramado donde ninguno de ellos puede considerarse por separado como necesario o suficiente, pero todos ellos son pertinentes en el sentido de servir potencialmente para una aplicación idónea del concepto de representación figurativa. En casos perfectamente claros, todos los criterios relevantes señalan hacia la misma valoración, independientemente de que confiemos en lo que sabemos acerca de su método de producción, o bien acerca de las intenciones del productor, o bien acerca del mero «aspecto» del cuadro tal como se le presenta a un observador competente que conoce suficientemente la tradición dentro de la que se sitúa el cuadro.[82]

Un lector que aceptase este tipo de moraleja podría preguntar aún por qué, si «representar» ha de considerarse propiamente un «concepto-hilera» o un «concepto-grupo», sólo se han «agrupado» conjuntamente *estos* criterios. Una respuesta podría consistir en invitar al interpelante a realizar el *Gedankenexperiment* («experimento mental») de imaginar condiciones en las que estos criterios estuvieran disociados.[83] El sentido de nuestro concepto de representación figurativa —el «único» de que disponemos— podría simplificarse más. Pero una respuesta de este tipo, cualesquiera que sean sus méritos pedagógicos, no deja de ser algo evasiva.

Hay algo de primordial importancia que nuestra descripción no ha considerado, a saber: que no nos hemos ocupado de los objetivos de las actividades en el transcurso de las cuales se produce lo que nosotros, en nuestra cultura, reconocemos como «cuadros». Y ninguna descripción del concepto de representación figurativa, o de los diversos conceptos relacionados que se agrupan bajo ese rótulo, podría ser adecuada sin contar con un análisis de esos propósitos u objetivos.

La debilidad de nuestra discusión podría también advertirse en relación con la descripción de la forma en que representan las fotos. En este artículo se ha hablado de las fotografías como si se tratara de objetos privados de usos identificables y por tanto sin ningún interés inteligible. Pero, obviamente, nos interesan profundamente las fotografías y por diversas razones. Si aislamos uno de estos motivos de interés, por ejemplo el de la *identificación de personas* (como sucede con la fotografía del pasaporte), no nos será difícil descubrir por qué algunos de nuestros criterios encajan con ese propósito. Naturalmente, no es realmente fácil formular, con cierto grado de meticulosidad, los muchos propósitos para los que sirven las fotografías en nuestra cultura, y cuando nos trasladamos al más difícil campo de los objetos de arte, las dificultades se multiplican. Pero la con-

clusión que debemos extraer es que no podemos pretender obtener claridad acerca de la concepción básica de la representación artística únicamente a través de un proceso de análisis lógico, sea cual fuere el grado de refinamiento y sofisticación del aparato analítico formado por «conceptos-grupo» y «parecidos de familia»; será preciso, por el contrario, emplear una investigación menos pulcra y más exigente acerca de la producción y valoración de los objetos artísticos en el interior de los «estilos o modos de vida». Mas, no es éste el lugar apropiado para prolongar una discusión que ya se ha demorado en demasía.[84]

Anscombe, G. E. M.: «On promising and its justice, and whether it needs be respected *in foro interno*», *Critica* 3 (abril-mayo 1969).

Austin, John L.: «The Meaning of a Word», en su *Philosophical Papers*, J. O. Urmson y G. J. Warnock (comps.), Oxford, The Clarendon Press, 1961.

Bar-Hillel, Yehoshua: *Language and Information*, Reading, Mass., Addison-Wesley Publishing Company, 1964.

Beardsley, Monroe, C.: *Aesthetics*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1958.

Black, Max: *Problems of Analysis*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1954.

Cherry, Colin: *On Human Communication*, 2a ed., Cambridge, Mass., MIT Press, 1966.

Gibson, James, J.: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.

Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*, edición revisada, Princeton, Pricenton University Press, 1961 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Barcelona, Debate, 2003).

—; «The Evidence of Images», en *Interpretation, Theory and Practice*, Charles Singleton (comp.), Baltimore, John Hopkins Press, 1969.

Goodman, Nelson: *Languages of Art*. Indianápolis y Nueva York, The Bobbs-Merrill Company, 1968 (trad. cast.: *Los lenguajes del arte* [de próxima publicación en Paidós]).

Grice, H. P.: «Meaning», *The Philosophical Review* 66, julio, 1957.

—; «Utterer's Meaning and Intention», *The Philosophical Review*, 78, abril, 1969.

Hintikka, Jaakko: «On Semantic Information», en *Information and Inference*, J. Hintikka y P. Suppes. Dordrecht (comp.), D. Reidel Publishing Company, 1970.

Hirsch, E. D.: *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.

Hochberg, Julian, E.: *Perception*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1964.

Segall, Marshall, H.; Campbell, Donald; y Herskovits, Melville, J.: *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianápolis y Nueva York, The Bobbs-Merrill Company, 1966.

Shannon, Claude, E., y Weaver, Warren: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, 111. University of Illinois Press, 1949.

Stenius, Erik: *Wittgenstein's 'Tractatus'*, Oxford, Basil Blackwell, 1960.

Wimsatt, William, K., Jr.: *The Verbal Icon*. Lexington, Ky., University of Kentucky Press, 1954.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell, 1953.

Wollheim, Richard: «Art and Illusion», *British Journal of Aesthetics*, 3, enero, 1963.

—; *Art and Its Objects*, Nueva York, Harper & Row, 1968.

E. H. GOMBRICH

Post scriptum

Habiéndoseme concedido el honor de abrir esta serie de conferencias Thalheimer, me siento doblemente agradecido al compilador por el hecho de pedirme que añada un breve post scriptum a la edición en rústica del presente libro. No es posible inevitablemente prever qué rumbo tomará la discusión para quien interviene en primer lugar. Los que intervinieron después pudieron referirse al texto de mi artículo, si bien no en su redacción definitiva, que el lector tiene ahora ante sí. En el ínterin, me he ocupado de estudiar con provecho e interés sus propias contribuciones, y lamento naturalmente no poder retomar a mi vez sus argumentaciones, así como me desagrada que no pudieran contar con mi redacción definitiva antes de que tuvieran que enviar sus aportaciones a imprenta. Para dar únicamente dos ejemplos: como mínimo uno de los puntos lógicos esenciales a propósito de la semejanza de que se ha ocupado el profesor Black (pág. 154) también fue objeto de mi interés anterior (págs. 19-20), mientras que las importantes observaciones del profesor Hochberg sobre la coherencia expresiva habrían podido examinarse provechosamente a la luz del problema que yo planteé anteriormente (págs. 32-36).

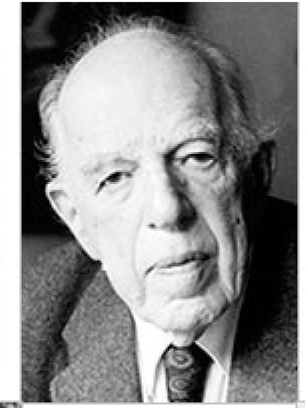
Si se examinan las bibliografías de la segunda y tercera conferencias, todavía resultará más patente que ambos autores no han examinado los artículos especializados en los que me he ocupado de los temas ya planteados en *Arte e ilusión,* con poste-

rioridad a esta obra. Si el profesor Black hubiera leído mi artículo «The "What" and the "How"» [el qué y el cómo], que se enumera en la bibliografía de Hochberg (pág. 124), quizás hubiera podido modificar ligeramente su primer párrafo en la página 151, puesto que trata precisamente de la «ilusión» de cambios en la orientación de los objetos representados. Espero, por otro lado, que el profesor Hochberg habría querido comentar, al menos, el experimento que he ejemplificado en «The Evidence of Images» (citado por Black, pág. 168), en el que mostré qué le sucedía al diapasón «imposible» si disminuíamos las distancias de forma que la totalidad de la configuración pudiera captarse de una sola mirada.

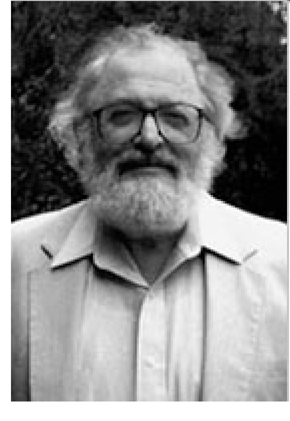
En mi libro sobre *Arte e ilusión* señalé con satisfacción que la posición a que había llegado con respecto a la teoría de la Gestalt «convergía» con la del profesor Hochberg; hecho al que dediqué atención específica en el prefacio a la segunda edición del libro. Naturalmente, me ha agradado ver confirmada esta convicción por la lectura de la aportación de Hochberg a este libro. En mi libro había hablado de la «posibilidad de que cualquier identificación de imágenes esté relacionada con proyecciones y expectativas visuales» (pág. 228). He elaborado esta posición en un artículo titulado «How to Read a Painting» (publicado originariamente en el *Saturday Evening Post*, 234, 1961, y reimpreso bajo el título de «Illusion and Visual Deadlock» en mi *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963) (trad. cast.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Debate, 1999) donde escribí que «leer un cuadro es un hecho progresivo que se inicia con disparos al azar y que a éstos sigue la búsqueda de un conjunto coherente [...]. El ojo [...] escudriña la página, y las sugerencias o mensajes que ésta suscita son utilizados por la mente que analiza para resolver nuestras incertidumbres». No es que estas «coincidencias» sean misteriosas. Ambos hemos utilizado la teoría de la información, que el profesor Black afirma que

deberíamos dejar en paz, en la discusión de problemas no estadísticos. Su intolerancia es comprensible, así como los evidentes riesgos de confusión. Pero ¿es arriesgado afirmar que incluso su manera de plantear el problema de la creación de una semejanza puede a veces estudiarse provechosamente en términos de aquel juego de «las veinte preguntas» que se ha convertido en el abecé de la teoría de la información? Estoy aludiendo a los cuadros compuestos de personas buscadas por la sociedad, a los *identikit* o «retratos-robot», donde se usa precisamente «información selectiva». Estoy plenamente de acuerdo con el espíritu del último párrafo del profesor Black, es decir, con la idea de que hemos de considerar, como siempre, el contexto y el uso de la representación; pero ¿no iríamos algo más lejos si considerásemos algo más la experiencia de reconocimiento o identificación que puede ajustarse también a su ejemplo de la persona que «parece un lobo» (pág. 162)?

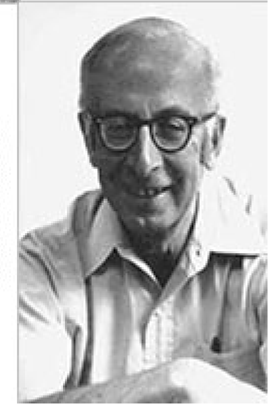
En una conferencia sobre «Visual Discovery through Art» (*The Arts Magazine*, noviembre, 1965, reimpresa en J. Hogg, comp., *Psychology and the Visual Arts*, Harmondsworth, Middlesex, 1969) situé el concepto de reconocimiento o identificación en el centro de la discusión. Saber hasta qué punto las señales de identificación que me han interesado particularmente en el artículo del presente libro pueden ser totalmente concomitantes es algo que forzosamente ha de quedar relegado a una futura investigación. Pero sostendré, en cualquier lugar o escrito, que ha de existir en nuestro sistema nervioso un elemento transformador que pueda convertir las impresiones visuales en sistemas de enervaciones. ¿Cómo si no podríamos aprender mirando? Proseguir aquí esta línea argumental sería deshonesto para mis otros dos interlocutores. Así pues, tengo que poner fin, obviamente no al debate, pero sí a este post scriptum.



ERNST H. GOMBRICH



JULIAN HOCHBERG



MAX BLACK

SIR ERNST HANS JOSEF GOMBRICH, OM (Viena, 30 de marzo de 1909-Londres, 3 de noviembre de 2001) fue un historiador de arte británico de origen austriaco, que pasó gran parte de su vida en el Reino Unido.

Nació en Viena, Austria, en el seno de una acomodada familia judía que se convirtió a una forma de protestantismo místico. Su madre, que era pianista, fue alumna en el Conservatorio de Viena de Anton Bruckner y su padre era un abogado «muy respetado, pero no de esos a los que se les da bien hacer dinero», según palabras del propio Gombrich. Como tantos intelectuales del momento, era agnóstico, aunque respetaba la religión y a los creyentes; de familia de tradición judía, se sentía vienés; fue acusado de ser antialemán, pero se defendió insistiendo en que era antitotalitario, enemigo de lo sistemas de pensamiento

cerrados como el holismo hegeliano. Intentaba ser un ciudadano del mundo, a la vez que se calificaba a sí mismo de judío austriaco. Con su familia visitaba el Museo de Arte Histórico, cercano a su hogar y el joven Ernst comenzó sus lecturas sobre arte, sobre todo los volúmenes de la colección Klassiker der Kunst, las ediciones de Knackfuss sobre los maestros del Renacimiento y el siglo XVII en Holanda y el clásico de Max Dvořák *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (*Historia del arte como historia del espíritu*), obra que fue de gran influencia teórica en sus estudios posteriores.

Al finalizar sus estudios secundarios en el Gymnasium (1927-1928), presentó como trabajo final una investigación acerca de los cambios en la apreciación del arte desde Winckelmann hasta aquel momento. Inmediatamente ingresó en la Universidad de Viena para estudiar historia del arte, teniendo como profesores a teóricos de renombre tales como Josef Strzygowski, Julius von Schlosser, Karl Maria Swoboda, Hans Tietze entre otros. Su tesis doctoral se refirió a Giulio Romano como arquitecto, siendo von Schlosser el profesor revisor de su trabajo. Así finalizó sus estudios de Historia del Arte en 1933. Ante la llegada al poder de los nazis, en 1936 se trasladó a Gran Bretaña, donde ocupó un puesto como asistente de investigación en el Warburg Institute, creado por Aby Warburg, convirtiéndose en el director del mismo desde 1959 hasta 1976.

Durante la Segunda Guerra Mundial, al trasladarse la biblioteca al campo, Gombrich ofició como radioescucha de emisoras alemanas para la *BBC*, traduciendo las conversaciones al inglés, lo que le ayudó bastante en aprender el idioma. Trabajó en la Universidad de Londres (1956-59) y en el Warburg Institute (1959-76), donde ocupó diferentes cargos de investigador antes de convertirse en su director. Además, fue Slade Professor de bellas artes para la Universidades de Oxford, Cambridge

y Harvard. En 1960 fue elegido Fellow de la Academia Británica, en 1966 nombrado CBE, en 1972 *sir*, y en 1988 le fue concedida la Orden del Mérito. En 1985 ganó el Premio Balzan para la historia del arte occidental, en 1994 se le otorgó la medalla de oro de la ciudad de Viena.

JULIAN HOCHBERG (10 de julio de 1923, Nueva York, Estados Unidos). Al igual que muchos científicos altamente distinguidos asistió a la Universidad de la Ciudad de Nueva York (City College), con especialización en Física. Era un estudiante graduado en Berkeley en los últimos días de Tolman y Brunswik. Al terminar su doctorado, en 1949 trabajó como instructor en Cornell donde se convirtió en profesor en 1960. Se trasladó de nuevo a la ciudad de Nueva York en 1965 para convertirse en profesor en la Universidad de Nueva York. En 1969, se convirtió en profesor en la Universidad de Columbia, donde permaneció hasta su jubilación.

Julián Hochberg ha sido un experimentalista líder y teórico en la percepción visual durante medio siglo. Entre sus muchas contribuciones, que ha sido pionera en el trabajo sobre cómo integramos las instantáneas visiones del mundo con fijaciones visuales individuales en percepciones totalmente formadas del mundo «en el ojo de la mente». Ha llevado nuestra investigación y la reflexión sobre el problema de la Gestalt y cómo se estructuran nuestras percepciones para maximizar tanto la probabilidad de que sean precisas y su simplicidad. Más allá de sus exploraciones de la forma y la percepción del movimiento, Hochberg extendió su alcance a la percepción de las imágenes, el cine y la danza.

Hochberg ha recibido muchos honores, entre ellos la elección a la Academia Nacional de Ciencias, la Academia Americana de las Artes y las Ciencias y la Sociedad de Psicólogos Experimentales. Ha recibido premios como una beca Guggenheim, la Medalla de Warren de la Sociedad de Psicólogos

Experimentales, y un título honorario de la Universidad de Columbia. También ha asumido muchas responsabilidades, incluyendo Presidencias de la Asociación Oriental de Psicología y dos divisiones de la Asociación Americana de Psicología (División 3: Psicología Experimental y la División 10: Psicología y las Artes), y Presidente de la Sección J (Psicología Experimental) de la American Asociación para el Avance de la Ciencia. También ha sido nombrado para la Academia Nacional de Ciencias y el Consejo Nacional de Investigación de los comités en los procesos sensoriales y factores humanos, y fue dos veces el Presidente del Departamento de Psicología de la Universidad de Columbia. Además, también ha sido miembro de las juntas directivas de las principales revistas incluyendo *Psychological Review, American Journal of Psychology, Journal of Experimental Psychology: General*, y *Journal of Experimental Psychology: Percepción Humana y rendimiento*.

MAX BLACK (24 de febrero de 1909 en Bakú (Azerbaiyán - 27 de agosto de 1988 en Ithaca, Estados Unidos) filósofo y matemático. Fue un distinguido filósofo y una importante figura de la filosofía analítica.

Max Black contribuyó al desarrollo de la filosofía del lenguaje, la de las matemáticas, la de la ciencia y la del arte.

Black nació en Azerbaiyán, en una familia judía, la cual tuvo que abandonar el país debido al antisemitismo de aquella época. En 1912, después de una corta estancia en París, se establecieron en Londres. Rápidamente destacó en música (terminó sus estudios de violín aún en el colegio) y en matemáticas, así como en ajedrez.

Su aprendizaje en la «filosofía de las matemáticas» se llevó a cabo en el Queen's College de Cambridge, en el cual estudió con profesores como Ludwig Wittgenstein o Bertrand Russell. Tras graduarse en 1930, estudió un año en Gotinga, en donde

escribió su primer libro, titulado *The Nature of Mathematics*, en donde hacía una exposición crítica del *Principia mathematica* de Russell. Sería publicado en 1933.

Consiguió su doctorado en Londres, en 1939, el cual trataba sobre las «Teorías del Positivismo Lógico». Hasta 1940 permaneció allí, y fue precisamente esa fecha cuando aceptó un puesto en el Departamento de Filosofía en la Universidad de Illinois. Seis años después, aceptó un puesto de profesor en la Universidad Cornell de Nueva York. Allí permaneció hasta su retirada, que se produjo en 1977. Anteriormente se había nacionalizado estadounidense (1948).

A partir de su retirada, Black continuó cando charlas y conferencias en Universidades de todo el mundo, y ostentó el cargo de Presidente del Instituto Internacional de Filosofía desde 1981 hasta 1984.

Notas

[1] Una versión anterior de este artículo fue leída en una convención sobre psicología del arte organizada por el profesor Max Black en la Cornell University en septiembre de 1967. <<

[2] *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Nueva York-Londres, 1960 (trad. cast.: *Arte e ilusión,* Barcelona, Debate, 2003).Los libros canónicos acerca de la retratística son: Wilhelm Waetzoldt: *Die Kunst des Porträts,* Leipzig, 1908; y Herbert Furst: *Portrait Painting, Its Nature and Function,* Londres, 1927. Puede encontrarse una breve bibliografía sobre el tema en Monroe Wheeler: *Twentieth Century Portraits,* Nueva York, The Museum of Modern Art, 1942; podría añadirse también Julius von Schlosser: «Gespräch von der Bildniskunst», 1906, y, *Präludien,* Berlín, 1927; E. H. Gombrich: «Portrait Painting and Portrait Photography», en Paul Wengraf (comp.), *Apropos Portrait Painting,* Londres, 1945; Clare Vincent: «In Search of Likeness» en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, abril de 1966; y John PopeHennessy: *The Portrait in the Renaissance,* Nueva York y Londres, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series, XXXV, 12, 1966. <<

[3] Charles de Tolnay, *Michelangelo,* III, Princeton, 1948, pág. 68. <<

[4] Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenta,* Ciudad del Vaticano, 1936, Carta de Bembo, fechada el 10 de abril de 1516. <<

[5] Alfred Scharf, *Filippino Lippi,* Viena, 1935, pág. 92. <<

[6] Erwin Panofsky, *Idea*, Hamburgo, Studien der Bibliothek Warburg, 1923 (trad. cast.: *Idea*, Madrid, Cátedra, 1989). Para una exposición reciente de este punto de vista véase Ben Shahn, «Concerning "likeness" in Portraiture», en Carl Nordenfalk, «Ben Shahn's Portrait of Dag Hammarskjöld», en *Meddelanden från Nationalmuseum*, n.° 87, Estocolmo, s. f. <<

[7] Merced a la gentileza de J. R. Pierce y del autor he podido ver un borrador de un artículo basado en investigaciones realizadas en los Bell Telephone Laboratories; su autor es Leon D. Harmon: «Some Aspects of Recognition of Human Faces». <<

[8] Esta observación sirvió a Benedetto Croce como argumento adecuado para negar la exactitud de cualquier concepto de «parecido» (*Problemi di Estetica*, Bari, 1923, págs. 258-259). El retratista inglés Orpen adopta una actitud semejante cuando se critica su retrato del arzobispo de Canterbury: «Veo siete arzobispos. ¿Cuál he de pintar?». (W. A. Payne explicó esta anécdota en una carta al diario *Times* de Londres, 5 de marzo de 1970). <<

[9] Jennifer Montagu, «Charles Le Brun's *Conférence sur l'expression*», tesis doctoral inédita, Universidad de Londres, 1960. Las implicaciones plenamente cartesianas de la exposición de Le Brun sólo se han sacado a relucir en este análisis. <<

[10] Francesco Petrarca, *Le famigliari XXIII*, 19, 78-94. Para el texto completo, véase mi artículo sobre «The Style *all'antica*», *Norm and Form*. Londres, 1966. <<

[11] Liselotte Strelow, *Das manipulierte Menschenbildnis*, Düsseldorf, 1961. <<

[12] Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, París, 1927. <<

[13] J. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, 1966. <<

[14] Yosuf Karsh, *Portraits of Greatness*, Edimburgo, 1959. <<

[15] Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, París, 1708, pág. 265. Cito a partir de la edición inglesa, Londres, 1743, págs. 161-162. <<

[16] Véase el diálogo sobre la retratística de J. von Schlosser, anteriormente citado, nota 2. <<

[17] Janet Robertson, *Practical Prohlems of the Portrait Painter*, Londres, 1962. <<

[18] R. Toepffer, *Essai de physiognomonie*, Ginebra, 1845. Trad. inglesa de E. Wiese con el título de *Enter the Comics*, Lincoln, Nebraska, 1965. <<

[19] Egon Brunswik, *Perception and the Representative Design Psychological Experiments*, Berkeley, 1956, 2.ª ed., pág. 115. <<

[20] Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, 1964. <<

[21] En una nota a mi artículo sobre «The Variability of Vision» (C. S. Singleton [comp.], *Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore, 1969, págs. 62-63) me atreví a comparar algunos procesos interpretativos presentes en la interpretación con los fenómenos lingüísticos analizados por N. Chomsky. Mi interés se vio acrecentado al ver que el profesor Chomsky, como informó el *The New Yorker* del 8 de mayo de 1971, pág. 65, comparaba nuestra disposición para la comprensión de la expresión facial con nuestra competencia lingüística. <<

[22] Ferdinand Laban, *Der Gemütsausdruck des Antinous*, Berlín, 1891. He intentado documentar la amplia gama de interpretaciones de las obras de arte en «Botticelli's Mythologies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945, págs. 11-12, reeditado en *Symbolic Images*, Londres, 1972, págs. 204-206: y en «The Evidence of Images», en Singleton (comp.), *Interpretation*, anteriormente citado en la nota 21. <<

[23] G. B. della Porta, *De humana Physiognomia*, 1586. <<

[24] Igor Stravinsky y Robert Craft, *Themes and Episodes*, Nueva York, 1966, pág. 152. <<

[25] Véase Paul Leyhausen, «Biologie von Ausdruck und Eindruck», en Konrad Lorenz y Paul Leyhausen, *Antriebe tierischen und menchlichen Verhaltens*, Munich, 1968, en particular págs. 382 y 394. <<

[26] Para estas discusiones, véase Ernst Kris: «Die Charakterkopfe des Franz Xaver Messerschmidt», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1932. <<

[27] Véase *Arte e ilusión*, loc. cit. <<

[28] Para un resumen y ejemplificación véase N. Tinbergen, *The Study of Instinct*, Oxford, 1951, págs. 208-209. <<

[29] Gabriele von Bülow, *Ein Lebensbild*, Berlín, 1895, pág. 222. Para la misma tendencia, véase también mi escrito «Leonardo's Grotesque Heads», en A. Marazza (comp.), *Leonardo, Saggi e Ricerche*, Roma, 1954. <<

[30] Lo que yo quiero sugerir, aunque no probar, es que Velázquez era capaz de resolver el problema que Orpen (anteriormente citado, nota 8) consideraba insuperable. <<

[31] Existen varias razones por las que deberíamos presuponer que el efecto fuera más acentuado en la figura 3h que en la figura 3d: así pues, en 3d es más difícil omitir el hecho de que las caras i y ii tienen idéntico tamaño en la página impresa, puesto que las líneas que describen sus límites están dentro de la región foveal, mucho más sensible y situada dentro de la retina; además, puesto que la distancia entre la parte anterior y posterior es mayor en la figura 3h, también la cantidad de divergencia que se requiere para compensar la convergencia de perspectiva será mayor; etc. <<

[32] Señalemos, de paso, que esto significa que no logramos captar el modelo del sistema nervioso de los teóricos de la Gestalt, en el que las propiedades del objeto se explican en términos de interacciones simultáneas que se verifican dentro de un hipotético campo situado en el interior del cerebro. <<

[33] Es decir, el programa puede ocuparse de uno o de más tipos de información —por ejemplo, fóvica (visual), fónica (auditiva), térmica, etc.—, pero no precisa, de por sí, que el mecanismo efectivo (por ejemplo, el sistema de calefacción) tenga imágenes conscientes de la experiencia visual, auditiva o térmica. Todo lo que podemos decir es que la *dimensionalidad de una expectativa* está determinada por la modalidad sensorial en relación con la cual se verifica. Un programa de verificación en relación con una modalidad predominante tendrá, por tanto, la característica de ser guiado por un tipo de imágenes internas. <<

[34] Por ejemplo, al advertir dónde recaen en la visión periférica los espacios entre las palabras, debería ser capaz de prever dónde hay que mirar para poder fijar los fragmentos más informativos de las palabras (es decir, el inicio y el final) y qué palabras se revelarán probablemente como artículos y preposiciones. <<

[35] Pero ¿por qué las *líneas*, que, después de todo, no son probablemente el tipo de contorno que nos encontramos con mayor frecuencia? La respuesta tal vez sea la siguiente: existen estructuras en el sistema nervioso visual que responden al contorno existente entre zonas de diferente luminosidad, y los mismos mecanismos se producen probablemente en relación con las líneas. Y por tanto, a menos que el observador no haya tenido mucha más experiencia con las líneas trazadas sobre el papel que la que haya tenido con las diferencias de luminosidad que se producen en los límites de los objetos, las líneas que se

sitúan en la periferia del ojo servirían como estímulos apropiados para los límites de los objetos. Esto plantea un interesante contraste con respecto a la propuesta más tradicional que afirma que las respuestas a los dibujos lineales se aprenden a partir de los cuadros. Según este punto de vista, si realmente pudiéramos exponer a las personas a la recepción de imágenes con contorno provenientes del mundo en mayor grado del que están expuestas al mundo mismo, los cuadros e imágenes dejarían de «funcionar» como representaciones. <<

[36] Aquí, de paso, podemos advertir una fuente de «valor estético»: se ha sugerido reiteradamente, tanto en el arte visual como en las restantes artes, que la economía es una (o tal vez *la*) virtud cardinal. La economía ha de ser diferenciada de la *simplicidad*, que hemos considerado anteriormente; la misma configuración puede ser más o menos económica según se tome como una representación de un objeto simple o complicado (véase figs. 2c [i] y [ii]). Pero en una configuración de una determinada complejidad, cuanto más económica sea en lo que atañe a la representación pictórica, más satisfactorio puede ser el reconocimiento del objeto representado. Esto entrará en interacción con otra fuente de satisfacción: ya que la simplicidad de representación puede obtenerse de modos diversos, podemos suponer que diversos artistas encuentren diferentes maneras características de trabajar; y el reconocimiento de la «firma» del artista ayudará al observador a percibir el objeto representado, y asignará por añadidura cierto valor tangible a esta pericia cultural (es decir, a la habilidad de identificar al artista). <<

[37] O, más en particular, rasgos de estímulo a los que el sistema visual responde de idéntica manera a la que responde ante los rasgos de estímulo que se encuentran a menudo en el ambiente normal (no pictórico). <<

[38] Una analogía sugerente y tentadora con respecto al problema expresión/rasgos hereditarios nos viene presentada por

los indicios de profundidad ejemplificados en la figura 2e. En el caso de los indicios de profundidad, es cierto en algún sentido que no pueden ser configuraciones planas y profundas a la vez: la vía férrea no puede ser al mismo tiempo paralela y convergente. Naturalmente, no puede ser ambas cosas en el espacio: los raíles del ferrocarril son de por sí paralelos; es su proyección en el cuadro lo que vemos converger. En cierta medida, cierto que esta unión física de *exclusión* se refleja en la experiencia perceptiva: en algunos momentos tendemos a ver la configuración plana *o* bien en otros la espacial. Pero también en este caso, como ya hemos visto anteriormente (pág. 79), respondemos a ambas en el sentido de que los juicios sobre la profundidad pictórica acostumbran a constituir un compromiso. <<

[39] Advirtamos que la simplicidad global inherente (y heredada) de la inervación de algunas expresiones faciales hace difícil imitarlas. Precisamente por ello es fácil producir ademanes que *no* pueden confundirse con expresiones espontáneas, y descubrir la falta de sinceridad, capacidad que sería muy útil investigar. <<

[40] No sabemos qué grado de educación pictórica (y de qué tipo) fundamenta la capacidad de reconocer los dibujos animados y los cómics, pero no se trata ciertamente del tipo que trabaja por dobletes de elementos asociados (por ejemplo, man = hombre), como sucede cuando los adultos aprenden una lengua extranjera; por otro lado, como ya hemos visto, algunos rasgos de la percepción normal deben derivarse del reconocimiento de los cómics. <<

[41] Existe una obvia analogía entre la distinción sentido/referencia relacionada con las descripciones verbales. En el caso de una descripción de este tipo, la «escena originaria», suponiendo que exista, corresponde a la entidad o suceso identificado por la descripción. El tema que el cuadro muestra es análogo al

sentido o significado de la descripción, de la que depende que se identifique o no con una entidad o suceso real. <<

[42] Véase la correspondiente tarea analítica en el caso del «concepto de causa», donde, en mi opinión, lo máximo que puede esperarse es una enumeración análoga de las variaciones de sentido, basada en una exhibición de los criterios de aplicación pertinentes que subyacen a esa variación. <<

[43] Por el momento ignoro deliberadamente la distinción introducida con anterioridad entre el tema mostrado y el retratado. Esta distinción podría interferir con la aceptación de la primera respuesta que a la sazón hemos de considerar. <<

[44] «Sería útil considerar las imágenes como vestigios naturales o artificiales. Después de todo, una fotografía no es otra cosa que un vestigio natural, una serie de rastros dejados […] en la emulsión de la película por las ondas luminosas diversamente distribuidas, que provocan reacciones químicas que se hacen visibles y duraderas mediante ulteriores operaciones químicas» (Gombrich, 1969, pág. 36). <<

[45] Algunos de los asistentes a la conferencia que sirvió de base a este artículo estaban dispuestos a aceptar este punto de vista, pese a que el «vestigio» resultante es totalmente decepcionante, e insistían en que la etiología tiene una importancia predominante. Esto ilustra la fuerza que puede poseer el modelo causal, hasta el punto de llegar a aceptarse a pesar de las consecuencias más absurdas. <<

[46] Gombrich, influido por los escritos del profesor J. J. Gibson sobre la percepción, sugiere que en lugar de hablar de «interpretación» deberíamos hablar, por el contrario, de cómo «el sistema sensorial recoge y somete a verificación la *información* presente en la distribución de energía del ambiente» (Gombrich, 1969, pág. 47). Añade que es «plenamente consciente del peligro de las nuevas palabras, en particular de los términos de

moda, que las convierte en juguetes de baratillo» (*ibid.*). Pero confía totalmente a lo largo de su artículo en lo que él considera que es «el concepto de información (tal como) ha sido desarrollado en la teoría de la comunicación» (*ibid.*, pág. 50). <<

[47] Véase Shannon y Weaver (1949) y Cherry (1966), para la explicación de la teoría técnica. Resulta irónico que los expertos en teoría de la información hayan protestado reiteradamente, y aparentemente sin éxito, a causa de las consecuencias erróneas que se derivan de identificar lo que se llama «información» en la teoría técnica con el significado de la palabra en el lenguaje ordinario. <<

[48] Véase Cherry (1966), pág. 308. <<

[49] Véase en particular Bar-Hillel (1964), capítulos 15-17, y Hintikka (1970). Bar-Hillel dice: «Ha de estar totalmente claro que *no existe conexión lógica alguna entre estas dos mediciones, es decir, entre la cantidad de información (semántica) transmitida por un enunciado y la medición de la rareza de los tipos de secuencias de los símbolos* [nuestra "información selectiva"]; pese a que estas secuencias de símbolos sean tipográficamente idénticas al enunciado» (pág. 286, cursiva en el original). Y además, «*El concepto de información semántica no tiene intrínsecamente nada que ver con la comunicación*» (pág. 287, cursiva en el original), y por tanto no tiene relación alguna con el concepto de información tal como se define en los sistemas de comunicación. Por otro lado, Hintikka afirma «haberse convertido cada vez más escéptico con respecto a la posibilidad de trazar un límite definido entre la teoría de la información estadística y la teoría de la información semántica» (pág. 263). Su formulación de que la teoría de la información semántica se inicia «con la idea general de que la información es igual a la eliminación de incertidumbre» (pág. 264), formulación que, como he explicado anteriormente, coincidiría con la información estadística (selectiva), muestra que también Hintikka confía en esta relación, a pesar

del vigoroso intento realizado por Bar-Hillel de separar ambos conceptos. <<

[50] Hintikka (1970), pág. 3. <<

[51] Ciertamente, en este caso se violenta algo el lenguaje ordinario. El sentido común reservaría el uso de información para aquello que la fotografía transmite acerca de la escena originaria. Sería paradójico pensar que el cuadro de una escena *imaginaria* proporcione información a alguien; tan paradójico como pensar que *The Pickwick Papers* contiene información sobre el señor Pickwick. <<

[52] A partir de la hipótesis plausible de que ambos apellidos aparecen con igual frecuencia en la población considerada. <<

[53] No creo que nadie haya intentado aún aplicar el concepto de información semántica a las representaciones visuales. Una dificultad, quizá no la más importante, consistiría en «articular» una determinada representación verbal de forma que se corresponda con la articulación de los enunciados en determinada lengua según una secuencia ordenada de fonemas. A menos que podamos considerar una fotografía o un cuadro, por analogía, como si estuvieran constituidos por caracteres atómicos, la deseada analogía difícilmente encontraría un punto de apoyo. Después, obviamente, nos encontramos con la dificultad presente tras cualquier intento de asimilar los cuadros u otras representaciones verbales a aserciones con un valor de verdad potencial. Esto podría servir para las copias, los gráficos y demás representaciones encaminadas a transmitir hechos establecidos («información», en el sentido ordinario), pero difícilmente casaría, sin deformarlo excesivamente, con nuestro primer ejemplo de cuadros. <<

[54] Naturalmente, no quiero negar que puedan expresarse con palabras algunas de las cosas que podemos aprender de una fotografía fiel. Si alguien quiere expresar esto diciendo que po-

demos recoger información de una fotografía de este tipo, no incurre en ningún desafuero. Una vez llegados aquí, empero, nos sentiremos fuertemente tentados a decir que en cierto sentido el tema visual *sólo* puede mostrarse. <<

[55] Véase Grice (1957 y 1969), para las elaboraciones y las modificaciones de su posición en respuesta a las críticas. <<

[56] Los detalles no son de recibo en este caso. La novedad de la descripción de Grice consiste en la diferenciación entre una intención primaria por parte de quien habla, con el objeto de producir cierta creencia o acción en el oyente, y una intención secundaria según la cual el reconocimiento de la intención primaria se convertirá para el oyente en una razón para ajustarse a la intención primaria. <<

[57] Hirsch (1967), pág. 31. La referencia al significado como algo que puede transmitirse y compartirse por los demás demuestra que Hirsch no identifica de forma simplista el contenido de un enunciado con el de la intención de quien habla. Para la elaboración de sus puntos de vista sobre esta cuestión, véanse págs. 49-50 de su libro. Nada tengo que objetar a Hirsch cuando afirma con fuerza la necesidad de aludir a las intenciones de un autor para conseguir interpretaciones correctas de un texto. <<

[58] *Miss* Anscombe ha expresado una argumentación semejante (véase Anscombe, 1969). «Si pensar que te casas es esencial para el fin de casarse, entonces el pensar que tú te casas pertenecería a una explicación de lo que es casarse; pero en este caso, ¿no serviría una explicación de lo que es casarse si hemos de dar el contenido del pensamiento cuando alguien se casa?». Si se reemplaza a pensamiento por intención, tenemos la estructura de mi argumentación anterior. <<

[59] Ésta es realmente la estructura del análisis de Grice del significado no natural, que por consiguiente no está sujeto a la

acusación de circularidad inmediata. <<

[60] Podría ser un rasgo interesante de la gramática lógica «representar figurativamente» si fuera cierto que *F representa S* implicara *el productor de F pretendía que F representase S*. (Véase «esto constituye un movimiento en el juego únicamente si el jugador pretendía hacer ese movimiento», que no es necesariamente circular y que por tanto puede ser informativo). Desgraciadamente, ni siquiera esto es cierto: la fotografía puede mostrar muchas cosas que su productor no pretendía, ni siquiera retrospectivamente, asimilar a su intencionalidad. Existe algo como el mostrar no intencional, y algo como el hablar no intencional. <<

[61] Esto no es estrictamente verdadero en el caso de la intención: lo que el artista logra ejecutar con éxito, según una intención incorporada, determina normalmente el carácter intrínseco del producto. <<

[62] Podremos decir que la única intención pertinente es aquella que el artista ha logrado incorporar al cuadro. Ciertamente, el conocimiento del trasfondo (la tradición en la que se movía el artista, la finalidad que perseguía y demás cosas) puede ayudarnos a «leer» su cuadro, pero la lectura satisfactoria ha de basarse en última instancia en lo que se encuentra en el cuadro. <<

[63] Para concepciones de este tipo, véase Gombrich, 1961, *passim*. Dadas las ricas y detalladas discusiones de la «ilusión», tan ilustrativas, realizadas por el profesor Gombrich en su célebre libro y en otros lugares, dudaría en adjudicarle una concepción simplista de la función de la ilusión en el arte. Que parece conceder un papel central, aunque en absoluto exclusivo, a este tipo de ilusión parecen indicarlo referencias como «la ilusión que un cuadro puede proporcionar» (Gombrich, 1969, pág. 46). Pero siempre ha distinguido meticulosamente, como pretendo

hacer yo, «la diferencia entre ilusión y decepción» (*ibid.*, pág. 60). <<

[64] No arguyo que mirar «más allá de la superficie» sea una forma correcta de mirar todas las abstracciones: en el caso de Mondrian, sabemos que esto contradiría sus intenciones. Sólo pretendo decir que la concepción de la representación figurativa como ilusión puede abarcar un campo mayor de casos del que quizá se presume. <<

[65] El indudable interés que este tipo de preguntas tiene para psicólogos como el profesor J. J. Gibson (véase, por ejemplo, su libro de 1968) surge de la necesidad de explicar de qué forma puede elaborarse un flujo de energía radiante, que incida en los ojos, para que el observador logre ver de forma correcta el perro de lanas como algo sólido, a cierta distancia de él, y así sucesivamente. Pero las respuestas a este tipo de preguntas, si bien son importantes, no nos conciernen es este momento. Casos de experiencia realista son suficientemente familiares para poderlos usar como explicaciones de casos más problemáticos de ver *como si*. <<

[66] «A medida que el ojo se desliza por el cuadro, atraviesa el marco, llega a la pared sobre la que está colgado, no puedo dejar de ser consciente, por ingenioso que sea el cuadro, de una discrepancia o discontinuidad fatal para la ilusión» (Wollheim, 1963, pág. 25). Esto significaría que, sin justificación, una ilusión, a no ser que sea total, no es realmente una ilusión. Imaginemos una abertura a través de la cual pueda ver un paisaje real situado en el exterior: lo que sucede cuando el ojo va más allá de la pared no me impediría afirmar que he visto la pared. <<

[67] Véase la reacción de Roy Campbell cuando contempló por vez primera la nieve, que hasta aquel momento sólo había conocido por los cuadros: «A partir de los cuadros había imagina-

do que era como la cera y que los copos de nieve se parecían a los cuajarones de la vela» (véase en Gombrich, 1961, pág. 221). <<

[68] Véase el famoso «fenómeno de constancia» (a propósito del cual, véase, por ejemplo, Hochberg, 1964, pág. 50). Vemos un perro de lanas desde diferentes ángulos, a diversas distancias y bajo varias luces. Así pues, ¿por qué no habríamos de estar en disposición de ver el perro de lanas a través de todas las distorsiones debidas al medio artístico y a la forma en que el artista lo utiliza? Si logramos reconocer al perro de lanas a la luz de un claro de luna o incluso en un espejo deformante, ¿por qué no habríamos de reconocerlo cuando lo vemos, por así decirlo, a partir de un cuadro misterioso? <<

[69] También en una representación muy distorsionada podemos analizar, probablemente, los elementos operativos particulares, aislando un contorno particular o una mancha de color como una cara, otro como un brazo, y así sucesivamente (pero no parece necesario que siempre sea posible hacerlo). Basarse en estos indicios, si es que hemos de considerarlos así, no encaja fácilmente con la concepción que estamos considerando. <<

[70] Beardsley, 1958, pág. 270. No quisiera atribuir a Beardsley cierta versión de la concepción de la representación figurativa como ilusión. Un partidario de la concepción que sostiene que la esencia de la representación naturalista y fiel ha de encontrarse en una relación de semejanza no está vinculado con ninguna opinión sobre la «ilusión» resultante, aunque las dos concepciones casen entre sí. <<

[71] La situación arquetípica de las concepciones más burdas sobre la semejanza, en tanto que determinada por las comparaciones de objetos, consiste en mantener ambos objetos uno al lado del otro y mirarlos alternativamente para «percibir» las semejanzas relevantes. Pero en este caso la «comparación» de

las apariencias exigiría una suerte de metamirada. Quizá sea posible a veces: sin embargo, parece bastante alejado de lo que sucede cuando vemos algo presente en un cuadro como un caballo. No comparamos con el ojo autoobservador de la mente el aspecto de lo que vemos ahora con el aspecto de lo que veríamos si estuviéramos enfrente de un caballo. Decir «parece semejante a un caballo» alude sin duda alguna a una operación más primitiva. <<

[72] Es importante notar que estos aspectos no siempre pueden ejemplificarse según los usos de «asemejar» propios del lenguaje ordinario. Cuando *A* se asemeja a *B*, no es necesario que *B* se asemeje a *A*, ni siquiera es preciso que ambos sean idénticos. Este tipo de argumentación hace insatisfactoria cualquier referencia fácil a la semejanza o parecido (como sustituto de la menos pretenciosa pero más pertinente noción de parecer semejante). <<

[73] Este tipo de objeción se ha formulado anteriormente con frecuencia. «Un objeto se asemeja a sí mismo en grado máximo, pero raramente se representa a sí mismo; la semejanza, a diferencia de la representación [= representación figurativa en este contexto] es simétrica [...]. Simplemente, la semejanza en cualquier grado no es condición suficiente para la representación» (Goodman, 1968, pág. 4). <<

[74] No pretendo decir que estas dos expresiones pueden reemplazarse siempre entre sí. Antes al contrario. Argumentaré rápidamente que los modelos de uso asociados revelan diferencias importantes. <<

[75] Uso esta palabra de forma bastante semejante a la utilizada por Wittgenstein en sus escritos más tardíos. Véase una observación característica como «La *imagen* de una atmósfera particular se me había impuesto» (Wittgenstein, 1953, pág. 158). La concepción wittgensteiniana de «imagen» merece ma-

yor atención de la que ha recibido. Muchas de nuestras palabras clave están relacionadas con lo que podríamos denominar mitos semánticos, concepciones de casos ejemplares y arquetípicos, en los que el uso de una expresión parece manifestarse *in excelsis*. Esta situación arquetípica no es un mero paradigma, sino, por así decirlo, un paradigma de paradigmas, en el que creemos poder captar la esencia del significado de la expresión en un único chispazo de intuición. Es como si la extraordinaria complejidad del uso real de la expresión estuviera comprendida en una invención dramática y memorable. En la medida en que estamos dominados por este mito primigenio tendemos a la conceptualización procrústea, una concepción restrictiva, aunque demasiado simplificada, de la palabra (naturalmente, Wittgenstein lo enunció mucho mejor). <<

[76] Una excepción podría ser el caso en que se pretende identificar el modelo de un retrato o de la escena real de un paisaje. En este caso particular podremos decir: «Parece semejante a Borgia» o «Parece semejante a la llanura de Salisbury». Esto supondría la presencia de cierta verificación visual de la identificación en cuestión. <<

[77] Un obstáculo que se opone a una formulación persuasiva de este punto es que los usos de las palabras que estoy considerando son más elásticos y variables de lo que aparentan. No dudo en absoluto de que «Se asemeja» pueda usarse a veces, sin impropiedad o ambigüedad, como sinónimo contextual de «Parecer semejante». Sin embargo, si no me equivoco, las diferencias de uso que pretendo recalcar existen realmente y podrían fijarse con mayor claridad en una investigación más larga y laboriosa. <<

[78] Podría suponerse que un factor de la ya conocida incapacidad de los miembros de las culturas primitivas para comprender a primera vista las fotografías podría estar determinado en parte por una ignorancia semejante de las modalidades

de producción. Si a estos perplejos aspirantes a intérpretes se les permitiese seguir todas las fases de la producción, permitiéndoles contrastar el negativo con el mundo exterior, empezarían a poseer un indicio de lo que el profesor Stenius ha llamado la «clave» del sistema pertinente de representación (véase Stenius, 1960, pág. 93, donde el útil término «clave» se usa en un sentido algo más restringido). Para los testimonios sobre la incapacidad de los primitivos de «comprender» las fotografías, véase, por ejemplo, Segall y otros, 1966, págs. 32-34. <<

[79] Algunos interesantes ejemplos pueden encontrarse en Gombrich, 1969. ¿No deberíamos saber, por ejemplo, qué hacer con su ilustración de «Vestigios de un ostrero» sin contar con su comentario anexo (págs. 35-36), que explica entre otras cosas que el pájaro que se ve fue añadido a la fotografía por un artista? El conocimiento de esta insólita historia causal influye materialmente en nuestra «lectura». Consideremos también los casos que Gombrich examina en la misma obra, donde se trata de «interpretar» fotografías de objetos expresamente enmascarados (págs. 37 y sigs.). Coincido con Gombrich en que el «conocimiento, una mente bien equipada, constituye indudablemente la clave de la práctica de la interpretación» (pág. 37). Pero creo que también es *una* clave para el dominio del pertinente *concepto* de interpretación. <<

[80] Éste no es el lugar apropiado para discutir la mencionada «falacia intencional», memorablemente triturada en Wimsatt, 1954. El profesor Hirsch plantea el útil argumento, a menudo olvidado, de que Wimsatt (y su colaborador Monroe Beardsley) «han distinguido cuidadosamente entre tres tipos de verificación intencional, reconociendo que dos de ellos eran apropiados y admisibles» (Hirsch, 1967, pág. 11). <<

[81] Para una metodología general de la forma de tratar estos conceptos, véase Black, 1954, capítulo II. <<

[82] Se plantean casos típicos de difícil interpretación cuando surge un conflicto, real o aparente, entre los criterios de definición. Cuando, por ejemplo, tenemos pruebas evidentes de las intenciones del productor y de los medios con que contaba para realizarlas dentro de la tradición a la que pertenecía, pero no logramos «ver» la realización que se pretendía en el cuadro y no sabemos si culpar de ello al artista o a nosotros mismos. <<

[83] Por ejemplo, imaginemos, *con todo lujo de detalles*, cuál sería la situación de una «tribu» (esta conveniente construcción mental) cuyos miembros experimentasen un fuerte interés por los retratos «vistos», sin importarles en absoluto las intenciones o los modos de producción responsables de la elaboración de esos objetos. <<

[84] Uno de los grandes méritos del estimulante opúsculo del profesor Wollheim sobre la estética (Wollheim, 1968) es el de haber iniciado esta discusión. <<

ÍNDICE